ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ

ОДИНОЧЕСТВО И СВОБОДА



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА
Нью-Йорк


ОДИНОЧЕСТВО И СВОБОДА

ГЕОРГИЙ АДАМОВИЧ

ОДИНОЧЕСТВО И СВОБОДА



ИЗДАТЕЛЬСТВО ИМЕНИ ЧЕХОВА

Нью-Йорк • 1955

SOLITUDE AND FREEDOM

by

Georges Adamovich

Printed in U.S.A.

ОТ АВТОРА

Статьи, входящие в эту книгу, не представляют собой сколько-нибудь полного обзора эмигрантской литературы. Нет в них ни исторической последовательности, ни претензии на то, чтобы дать характеристику наиболее известных наших писателей. Выбор имен и тем в книге не совсем случаен и внушен был стремлением к внутреннему ее единству и цельности. Но, конечно, можно было бы, не жертвуя ни этим единством, ни этой цельностью, включить в сборник и другие очерки, — например, о поэзии и поэтах, которым в книге уделено сравнительно мало внимания, или о втором поколении писателей, сложившемся уже в эмиграции и за двумя-тремя исключениями обойденном в книге молчанием. Да и среди старших наших литераторов далеко не все в сборнике названы, хотя по своему значению они того и заслуживали бы.



ОДИНОЧЕСТВО И СВОБОДА

За последние тридцать лет было очень много споров об эмигрантской литературе: пора бы, кажется, и подвести итоги. Не легко однако за такое дело взяться, в особенности с намерением навести в этих разногласиях порядок, признать такое-то суждение основательным, другое ошибочным. Наведет порядок одно только время. Кто верит в непогрешимость времени и его суда, пусть считает, что единственно правильное отношение к эмигрантской литературе установится у наших внуков и правнуков. Для других вопрос останется навсегда открытым, и значит останется у них и право считать лишь свое личное мнение верным.

Вспоминая всё, что было об эмигрантской литературе сказано, вдумываясь в разноречивые оценки, отзывы или даже пророчества, приходишь к убеждению, что удавалось добиться стройности в этой области преимущественно тем, кто вопрос упрощал. Отбросить сомнения и колебания — в ту или другую сторону, — оказывался в силах лишь тот, кто заранее устанавливал, к какому выводу ему желательно придти, или же кто не всё видел, не на всё обращал внимание. Как в медицине: врач рассеянный, торопливый, а в особенности по природе ограниченный, легче ставит диагноз, чем другой, вникающий в почти бесконечную сложность человеческого организма, в загадочность его двоящейся духовно-физической сущности. Большей частью однако была не близорукость, а именно предвзятость, окрашенная в политические тона и как бы выносившая политическое мерило за скобки чисто ли-

тературных суждений. Сводилось это к одному из двух положений: или

в эмиграции ничего быть не может, творчество существует лишь там, в Советской России, какими бы тисками зажато оно ни было; или

в Советской России — пустыня, всё живое сосредоточилось здесь в эмиграции.

Не буду сразу называть имена. По русской склонности к крайностям дело доходило порой до очевидных нелепостей, отстаивать которые можно было лишь в состоянии запальчивости и раздражения. Помню, на одном из бесчисленных парижских диспутов, докладчику, под конец вечера так сказать совсем «закусившему удила», кто-то из публики крикнул: «Что же, по-вашему, значит, Бунину следует учиться у Фадеева?» Докладчик не задумываясь, ответил: «Да, да, именно учиться у Фадеева... — и, почувствовав, вероятно, что в таком «лапидарном» виде заявление чересчур уж смехотворно, добавил: — Учиться правде». Формула достаточно расплывчата, чтобы подставить под нее можно было всё, что угодно. Впрочем, может быть в крайностях именно отрицательного, пренебрежительного типа сказалось и нечто другое, — да ведь это черта тоже характерно-русская, отчетливо обнаружившаяся еще давно, в прошлом веке, например, у некоторых наших западников: уверенность, что «наше» наверно хуже «не нашего», — только потому, что это — «наше», а то — «не наше», ни по чему другому! — некое духовное пораженчество, согласное на сдачу до проверки, соревнования или боя... Много вообще было психологических причин, независимо от политики, склонявших к определенным, резко выраженным выводам, да и не могло это быть иначе, поскольку речь шла о нас самих, притом в довоенной, сравнительно свободной и сравнительно терпимой обстановке. Много было высказано суждений парадоксальных, вплоть до заявле-

ний, что «столица русской литературы — Париж» (на одном из заседаний «Зеленой лампы», под символические рукоплескания Мережковского). Была запальчивость, раздражение, было пораженчество, и рядом изрядная доля самодовольства. Было — что же скрывать! — и не мало легкомыслия.

Установим истины, не подлежащие ни сомнению, ни отрицанию.

Иначе как с заведомым желанием признать черное белым, а белое черным, нельзя утверждать, что эмигрантская литература не дала произведений ценных по своим художественным достоинствам. Надо надеяться, что времена, когда это говорилось, прошли, и прошли безвозвратно. Упрек, который делается и до сих пор, — упрек несколько иного рода: да, — нередко читаем и слышим мы, — да, в эмиграции вышло много прекрасных книг, однако, в целом эмигрантская литература оказалась не на высоте. Почему? Потому, что она будто бы не поняла времени, не уловила особого «заказа», данного ей эпохой и историческими условиями, словом, продолжала быть «литературой вообще», «литературой как ни в чем не бывало», между тем, как надлежало ей стать литерáтурой исключительной, библейски-патетической, гневной, страстной, бичующей, взывающей к небу...

При подведении итогов, надо было бы по мере сил держаться в стороне от споров. Не думаю, однако, чтоб лишь стремлением снова втянуться в старые разногласия можно было объяснить признание того, что в упреке, о котором только что шла речь, далеко не всё ложно и вздорно. Но это упрек демагогический, рассчитанный на легкие аплодисменты, не совсем хорошо взвешенный и проверенный, пожалуй недостаточно вдумчивый. В исходной точке его кое-что верное есть, как бы ни были обманчивы выводы. Надо только сказать, что мало кто из непрошенных, само-

званных обличителей сам на этой исходной точке стоял, мало кто из них был сам так пламенен и библейски-скорбен, чтобы властно требовать огня и от других! Да и отдавали ли себе обличители отчет в том, что эмиграция затянулась на срок непредвиденно-долгий, равный чуть ли не целой человеческой жизни, и что помимо «заказа» исторического, существует для каждого подлинного писателя «заказ» личный, неповторимо индивидуальный, который он ничему другому принести в жертву не хочет и не должен? Именно ради беспристрастия надо бы в противовес обличителям сказать несколько слов общих: в память всего того, чему были мы свидетелями.

Нет, не так всё было слабо, серо и вяло в здешней литературе, как уверяли нас иногда, — и даже не только со стороны художественной. Теперь, когда старая эмиграция кончается, отчасти по возрасту, отчасти потому, что в новой, после войны создавшейся обстановке, многое смущает ее, — с ее вынесенными еще из дореволюционной России навыками и привычками, — многое коробит ее, останавливает, удивляет, теперь должны бы мы согласно признать: нет, не плохо она свое дело сделала, и из тяжкого исторического испытания вышла с честью. После оскорблений, которых эмигрантская литература вдоволь наслушалась, после леденящего равнодушия, которым была окружена, после бесчисленных окриков и поучений на тему о том, каким путем надлежит ей идти, хочется, наконец, сказать: спасибо, многое было сделано и когда-нибудь Россия еще признает это! Русское достоинство, поскольку с существованием литературы в эмиграции оно было связано, оказалось спасено. Многое было найдено, многое передумано, на многое посильно отвечено... А о леденящем равнодушии стоило бы, кстати, поговорить особо: писатели-эмигранты чувствовали его не только со стороны иностранцев, осо-

бенно во Франции, самой безразличной ко всему чужеземному стране в мире, но и со стороны соотечественников, — и более всего другого удивительно и оскорбительно было для них то, что отсутствие материальной компенсации духовных усилий, исчезновение понятия литературы, как почетной и в случае успеха весьма доходной карьеры, резкая убыль общественного влияния, — всё это привело и к резкой убыли общественного, или лучше сказать обывательского уважения. Дети эмиграции, «новая поросль», «наша смена», сыграли тут свою роль, и, увы, роль печальную. Я говорю, конечно, не о той «смене», которая литературе себя посвятила: о ее деятельности, о ее «подвиге» — слово принадлежит Ходасевичу, и оно вполне верно, — речь впереди. Говорю я о молодежи иного, более обычного склада. Для нее, в целом, русская литература за рубежом оказалась лишена интереса a priori, — ибо представлялась она ей каким-то дон-кихотством, пусть и благородным, но смешным, ни к чему реально-ощутимому не ведущим. Французский романист, зарабатывающий миллионы и обедающий в дорогих ресторанах с министрами, был для нее лицом достойным подражания, или во всяком случае завистливого уважения, романист же свой, русский, может быть не менее талантливый, но ютящийся на седьмом этаже и по утрам сам бегающий за молоком, был жалким обломком незнакомого прошлого, — и молодежь большей частью не стеснялась дать обломку понять, что он именно обломок, ничему научить ее не способный, и даже не имеющий на то права.

Пожалуй я сгущаю краски: не всегда всё бывало именно так. Но, думаю, многие из старших писателей — в большинстве случаев уже покойных, — признали бы в общих чертах эту грустную картину верной. Поразила их не только метаморфоза в личном положении, но и то, что литература в чистом, так сказать,

бескорыстном виде очевидно меньше людей притягивает, меньше им нужна чем представлялось это в те времена, когда возможны были иллюзии. В этом смысле о «подвиге» следовало бы упомянуть и по отношению к старшим. Были ошибки, были слабости, но в целом свет не померк, и как бы ни колебался он под всякими ветрами и бурями, был это всё тот же свет, который дорог нам в прошлом.

Ну, а что не нашлось среди писателей-эмигрантов Толстого или Достоевского, которые потрясли бы мир новым «Не могу молчать» или новой беседой Ивана с Алешей на тему о новом — многомиллионном, — «замученном ребенке», кого же за это укорять? Будем скорей благодарны за то, что по общему молчаливому уговору — хоть и с некоторыми досадными исключениями, — не было аляповатых подделок под рассчитанные на всемирный резонанс вопли, что была скромность, серьезная сосредоточенность, отвечающая значительности исторических судеб. Мы сами себя поносили, сами себя восхваляли, с аплитудой в колебаниях, идущей от ученичества Бунина у Фадеева до российской столицы — Парижа, как и полагается в наших отечественных спорах, но пора бы спокойно оглянуться на прошлое и, ничего не преувеличивая, признать, что понятие творчества в эмиграции искажено не было, духовная энергия на чужой земле не иссякла и когда-нибудь сама собой включится в наше вечное, общее русское дело.

Как трудно, как трагически-исключительны условия — в обоих смыслах, внешнем и внутреннем, — какое содержание заключено в слове «эмиграция», далеко не всеми было понято. А если и было понято, то далеко не сразу, что, впрочем, и естественно. Повидимому, такой человек, как Бунин, с душой менее всего «ущербленной», человек ко всему ущербному мало пытливый, человек душевно округленный, без трещин

в сознании, без любопытства или внимания к тому, что в такие трещины иногда проникает, повидимому Бунин, с недоумением спрашивавший:

— Что же, уехал я из Белевского уезда, значит и перестал быть русским писателем? — с презрением отбрасывал всякие попытки доказать, что какие-то изменения всё-таки произошли и отразиться могли бы. Бунин другим не пример, он сам себя питал, и его духовного достояния хватило бы ему надолго. Да и вопрос его, в придуманной им для него форме, умышленно ироничен. Этот вопрос — западня: ответ утвердительный был бы несомненным абсурдом. Но и Ходасевич, весь в трещинах, человек по природе менее крепкий, твердый и полный, склонен был отрицать всякую исключительность в участи русской эмиграции по сравнению с эмиграциями другими, прежними — по крайней мере если судить по его статье «Литература в изгнании», написанной в тридцатых годах. Ходасевич утверждал, — и правильно утверждал, — что сам по себе факт пребывания на чужой земле не составляет для творчества препятствия и ссылался на эмиграцию французскую, польскую, и даже на Данте. По-своему он повторял довод Бунина на счет Белевского уезда: люди мы, мол, взрослые, Россию помним, языка русского не забываем, — что же может помешать нам писать в Париже, Шанхае или в Нью-Йорке так же хорошо, так же усердно и обильно, как писали мы в Москве или Киеве?

Кое-что, однако, помешать может. Было бы странно, если бы в эмигрантской литературе безмятежное спокойствие оказалось одной из основных черт. Правда, чуть-чуть было, пожалуй, его всё-таки больше, чем естественно было бы ждать, — и этого незачем затушевывать. Не следует заниматься тем, что в советской критике называется «лакировкой действительности», и менее всего, конечно, при посильно-беспристрастном

подведении итогов. Да, в этих итогах плюсов больше, чем минусов, но есть и минусы, притом такие, которые по самой принадлежности своей к категориям, не вполне совпадающим с категориями художественными или отвлеченно-умозрительными, не искупаются плюсами и не сводятся ими на нет. Никакого стройного баланса подвести нельзя, разве что стремясь во что бы то ни стало сгладить все углы, любой ценой подвести всё под одну мерку, — скажу это еще раз... Но если и был некоторый избыток невозмутимости, то именно потому, в конце концов, что не нашлось у нас Толстых и Достоевских а вовсе не потому, что в факте эмиграции не заключалось бы повода для тревоги. Наша литература жила — и живет до сих пор — в очень трудной духовной обстановке, и это вызывает — даже оправдывает — двойственное к ней отношение. С одной стороны, тянет иногда предъявить ей особый счет, с другой, — хотя и в силу тех же соображений, — заставляет признать неизбежными некоторые ее слабости, и некоторую ее растерянность.

Данте, «Божественная комедия»... Воспоминания эти столь подавляюще-величественны, что остается как будто только умолкнуть. В самом деле, если вдохновеннейшая в мировой литературе поэма могла возникнуть в изгнании, что же вздыхать тем, кто ни при каких условиях ничего даже отдаленно схожего с ней создать не могли бы! Аргумент на первый взгляд обезоруживающий, и даже если бы не было рядом ссылки на поляков и французов, изгнание и изгнанничество лишилось бы благодаря ему черт, несовместимых с творческим преуспеянием. Данте, как известно, ел «горький хлеб изгнания», результаты, однако, оказались не плохими.

Но ведь это совсем не то...

Между бегством Данте из одного итальянского города в другой с сохранением того же жизненного

уклада, с уверенностью, что политическое преследование не связано ни с какими коренными, окончательными переменами и изменениями, в те времена и не мыслимыми; даже между горечью и ожесточением поляков, удрученных политическим исчезновением родины и несчастьями патриотов; или между тоской легитимистов-французов, мечтавших о гибели узурпатора — Бонапарта, но знавших, что когда час этой гибели пробьет, они вернутся домой и найдут всё более или менее таким же, каким оставили; между всем этим и тем, что произошло с нами, знака равенства ставить никак нельзя. Мы стоим на берегу океана, в котором исчез материк, — и есть вероятно у всех эмигрантов чувство (во всяком случае есть оно у представителей эмиграции старой, довоенной), что если бы даже домой мы еще и вернулись, то прежнего своего «дома» не найдем, и пришлось бы нам по-новому ко всему присматриваться, и многому переучиваться. Нередко говорят: Гоголь писал «Мертвые души» в Риме, а не в России, Тургенев писал свои романы во Франции... Что общего? — хочется спросить. Даже если бы Гоголь и Тургенев в Россию не наезжали, у них из их «прекрасного далека» под «римским божественным небом» или в имении Полины Виардо, не было сознания, что мосты разрушены, путей нет, и что творится на родине нечто неведомое, грозно-незнакомое, чреватое непредвидимыми последствиями. Герцен «с того берега» знал, что въезд в Россию для него закрыт, и едва ли рассчитывал, что может это еще при жизни его измениться. Но потонувшего мира не существовало и для него. Он мог писать, мог размышлять о необходимости таких-то реформ или социальных преобразований, но спускаться к самым корням и основам существования, тревожиться о том, как будет человек жить в дальнейшем, что сбережет он из прошлого, от чего откажется, чему научится новому, ему не приходилось.

Не то, не то... Оставим поэтому никчемные, годящиеся лишь для никчемной полемики параллели. Для того, что случилось с русской интеллигенцией, отказавшейся примкнуть к большевизму, параллелей в истории нет, и конечно, это не могло не отразиться на литературе. Думаю, что у некоторых, наиболее значительных наших писателей-эмигрантов воспоминания о прошлом, — столь близкие сердцу читателей, столь их умиляющие и волнующие, — воспоминания эти были до известной степени безотчетным ответом на коренные, основные недоумения, обращенные к будущему. Истинный, глубокий их смысл был именно в этом. Нельзя же в самом деле требовать от художника речи прямой, дающей какие-либо логически-связные, рассудочно-последовательные указания: художник в таком случае превратился бы в публициста, в газетного передовика. У него ответ дан в образах: ответ, искать которого было бы напрасно в фабуле того или иного повествования, заключен порой в общем его содержании. В очерках, помещенных далее, я пытался некоторые такие ответы уловить и выделить. Не мне судить, удалось ли это.

Нередко приходится убеждаться, что именно тем людям, которые особенно охотно и красноречиво говорят о личности, о свободе, о вольном и независимом творчестве, не достает уважения к этим понятиям. Относится это в данном случае к нашей литературной критике. Если вспомнить всё то, что было за последние десятилетия русскими критиками написано, изумляет стремление к тому, чтобы давать писателям непрошенные уроки, и, в частности, толкать их к под-

мене их собственной темы темой, которую критик считает желательной и насущно-«актуальной». Правда, можно возразить, что такова исконная русская традиция: учил Белинский, и порой даже самых великих своих современников, учили по мере сил и его преемники. Но во-первых, даже и в прошлых уроках далеко не всё бывало удачно, во-вторых, Белинский и его последователи учили тому, что было не их личной выдумкой, а общим содержанием эпохи, и сколько бы нас порой ни смущала их самоуверенность, — даже в таком классическом образце нравоучительной литературы, как письмо Белинского к Гоголю, — всё же надо помнить, что это самоуверенность не лица, а века, убежденного в неопровержимой окончательности своей мудрости. Да и что, в конце концов, простительно Белинскому, то не так легко простить Иксу или Игреку!

Разумеется, было бы прискорбно, если бы в такие времена, как наши, писатели продолжали «пописывать», а читатели — в ответ — «почитывать». Но этого на верхах эмигрантской словесности не было. А так как человек живет лишь один раз, и так как писателя, которому «есть что сказать», никакие мировые драмы не могут полностью отклонить от этого личного, данного ему Богом или судьбой назначения, так как человек, в особенности человек творческий — не только «продукт», то и нельзя было требовать, чтобы Бунин, или Мережковский, или Алданов, или Зайцев, или Гиппиус, — называю имена, прежде других вспомнившиеся, вне всякой связи с их индивидуальными свойствами, — нельзя было требовать, чтобы занимались они исключительно темами современными, а тем более злободневными. Сами того не замечая, люди, этого требовавшие или до сих пор так же настроенные, переходят во враждебный им лагерь и приносят столь дорогое им понятие «личности» в жертву какому-то

воображаемому, ненасытному Молоху. Да и что такое современность? Можно представить себе повесть или поэму без единого мотива, непосредственно и наглядно связанного с текущими событиями, и всё-таки более «современную», в истинном смысле слова, нежели любое рифмованное переложение газетной передовой статьи. В такие эпохи, как наши, — эпохи-экзамены, эпохи-испытания, — современно то, что на умственном и эмоциональном уровне ее, вовсе не только то, что именно о ней говорит. Бунина упрекали за воспевание чего-то вроде разорения «дворянских гнезд», Мережковского упрекали за Египет или вариации на библейские темы... Допустим, что действительно бывали они не «современны». Но могли бы они остаться вполне современны и в этих областях, а если, случалось, они современности изменяли, то очевидно по оплошности внутренней, а никак не по тематическим причудам. С Буниным, впрочем, да в сущности и с Мережковским, этого не случалось.

Во имя того же принципа, — свобода, личность, творчество, — следует, конечно, признать что и непосредственный отклик на события не может быть предметом упрека. Нет, ни в коем случае, — и скажу мимоходом, часто мне представляется, как ужасна, слепая ошибка истории, то, что такого человека, как Достоевский, она вылепила, создала, выпустила в мир лет на семьдесят-восемьдесят раньше, чем следовало бы. Никто не откликнулся бы на то, что принес с собой двадцатый век, так, как сделал бы это он! Поистине, камни возопияли бы, небо содрогнулось бы от тех его огненных страниц, которые живут теперь лишь в нашем бессильном воображении... Когда думаешь обо всем этом, жаль становится всё-таки, что диалога с советской Россией в эмигрантской литературе не наладилось. Или хотя бы — монолога, туда обращенного, без надежды и расчета на внятный ответ, с одним лишь

вычитыванием между строк в приходящих оттуда книгах. Шмелев? У него, пожалуй, монолог звучал яснее, нежели у кого-либо другого из его сверстников и собратьев, но монолог бедный мыслью, богатый лишь чувством, слишком запальчивый, возмущенно-заносчивый, ограниченный, с постоянными срывами в обывательщину, не совсем то, одним словом, что услышать хотелось бы. Тон более высокий был взят Мариной Цветаевой, у которой и в стихах, и в прозе есть эти «туда» и «оттуда», — да, конечно, и вся она, все ее писания, были на другом уровне, в другом более высоком «ключе», чем писания Шмелева, независимо от размеров таланта. Но как у Цветаевой всё сбивчиво, какой декадентски-женский «эгоцентризм», и как он исказил ее живую, отзывчивую, трепетно-поэтическую натуру!.. Нет, диалога не вышло. Это факт всё-таки удивительный, в особенности если сопоставить его с «однотемностью», которая одушевляла советскую литературу в те уже далекие годы, когда диалог мог возникнуть.

Советская литература не могла, да, пожалуй, и не хотела, позволить себе доступной здешним писателям роскоши тематического разнообразия. Повидимому, современность не поддавалась там отрыву от злободневности и вмешательство ее в жизнь было там реальностью столь жестокой и близкой, что лишало возможности думать о чем-либо другом. Некоторая торопливость в подходе к старым «проклятым» вопросам, по-новому понятым, при таком положении была естественна, как и неизбежна была некоторая схематичность замыслов, художественные промахи в ее разработке... Во избежание недоразумений, подчеркну, что я имею сейчас в виду не всю советскую литературу полностью, а лишь те книги, которые писаны были в годы, когда власть — еще занятая борьбой за свое существование, еще в лице Луначарского либеральни-

чавшая и колебавшаяся, еще в сущности не знавшая, что ей с писателями делать, управлять ли ими, и если управлять, то как, — когда власть не успела еще прибрать литературу к рукам. Срок сравнительно недолгий: лет двенадцать-пятнадцать с октябрьского переворота, самое большое.

В советской литературе шла тогда тяжба человека с революцией. Личность страшилась своего растворения в «коллективе», и пересматривала всё то, что накопила в себе веками, отбирая подлинно-ценное от призрачно-ценного. Одно можно или даже надо было отбросить, другое надо было сохранить, как нечто составляющее неприкосновенный, «золотой» человеческий фонд. Каждая «ценность» — т. е. каждое чувство, мысль, свойство, привычка, стремление, — как бы вытаскивались из темных, глубоких хранилищ на дневной свет: вот жалость, вот ненависть, вот эгоизм, вот любовь и доверие к природе — что утвердить в новых, уже незыблемых правах, что уничтожить? Конечно, говоря о тяжбе человека с революцией, следует подразумевать под «революцией» не столько самое изменение государственного строя, сколько те духовные предпосылки, которых оно требует. Литература в России делала в те годы то, о чем не заботилась власть, или что власть игнорировала: она как бы торговалась с веянием и направлением эпохи, отстаивая интересы отдельного человека, отдельного члена будущего общества. Были и такие писатели в России, которые спешили уступить всё, что можно, которые забегали вперед, чтобы история, Боже упаси, как нибудь не позабыла их на свою колесницу взять. Были и другие, на все лады прославлявшие «строительство», будто путь к светлому социалистическому будущему уже расчищен при помощи правительственных декретов и резолюций, а какие-либо сомнения в возможности беспрепятственного скачка из мира былых отношений в мир

отношений новых — всего лишь неврастения и интеллигентщина. Этих слабых или глупых людей не стоит принимать в расчет, да и считать их писателями нет больших оснований. Они не только без рассуждения сдали всё, что можно было сдать в историческом споре, но и беспрекословно сделали уступку более существенную: признали, что право отбора, проверки, право мысли вообще во всех областях и по любому вопросу, принадлежит не им, а государственной власти... По счастью была в России и другая литература, — подлинная, не потерявшая стыда и чести, хотя и принужденная изворачиваться. В ней замечательно то, что она сквозь книги разных авторов выражала в сущности одно и то же недоумение, ставила один и тот же вопрос, иногда восходя на довольно большие высоты, иногда развивая его простодушно и безхитростно, с различиями в страстности, в напряжении или серьезности, отчасти и в отправных пунктах, а значит и в характере фабул, — но всегда, по существу, говоря о том же самом. Формулировать вопрос в двух словах можно и не искажая его: «как будем жить?», т. е. как согласуем внешний строй жизни со строем внутренним, как в самих себе, в душе и совести каждого из нас, оправдаем многое из того, что отмене повидимому не подлежит? Не было, насколько помнится, романа, где вопрос этот был бы поставлен прямо и отчетливо (да и не мог бы такой роман увидеть свет, разве что в самом начале революции), — но присутствовал он, как тональность определяющая характер творчества, и у Леонова, и у Зощенки, и у Олеши, и у Пильняка, и у Каверина, и у других. В вычитывании между строк, в догадках о том, что сказано и что не сказано, надо однако знать меру: общего осуждения революции у этих писателей не найти! Повидимому, осуждения и не было. В основном, первичном факте революции сомнений не возникало, — и я не думаю, чтобы следо-

вало приписать это лишь тому, что если бы сомнения и возникли, в печать им ни в какой форме и не в каком виде не было бы доступа. Нет, при некотором навыке в чтении отличить пафос искренний от пафоса поддельного и энтузиазм фальшивый от энтузиазма настоящего, — дело не очень мудреное. Были подделки, было притворство, но далеко не всегда и не везде. «Попутничество» во всяком случае представляется явлением сложным. Помимо исторических впечатлений или политических соображений, которыми могло оно быть внушено, играла роль при его возникновении и мысль (а иногда и воспоминание) о блужданиях и крайностях индивидуализма, в предреволюционной литературе уже близкого к банкротству. Блок не был ни большевиком, ни попутчиком. Но то, что он «рванулся» — по выражению Троцкого — к революции, ни в коем случае нельзя счесть случайностью, или «капризом», по выражению Зинаиды Гиппиус: вся поэзия Блока — летопись постепенного индивидуалистического банкротства, беспримерно искренняя и оттого неотразимо-драматическая. Ошибкой ли была поэма о «Двенадцати» — каждый пусть решит по-своему. Но есть и закономерность, и какая-то высшая справедливость в том, что именно она открывает собой советскую литературу, облагораживая ее и как бы связывая с русским прошлым... Человеку страшно жить одному, в особенности теряя мало-помалу веру в потустороннюю помощь или утешение. Страшно ему быть один на один с судьбой и историей. Тягостно ему одиночество на земле. «Товарищ, дай мне руку», — писал Блок задолго до «Двенадцати», и до того, конечно, как слово «товарищ» приобрело специфический оттенок. Правильно ли, ошибочно ли оценив момент, ранняя советская литература силилась сказать то же самое, сознавая, конечно, что отречение от личной ответственности во всем и за всё, отказ от всякого сепа-

ратного соглашения с судьбой, связаны и с другими отречениями и отказами, далеко не ясными и таящими иные, новые опасности...

Пора, однако, советскую литературу оставить и вернуться к литературе эмигрантской. Но предмет это такой, что многое еще следовало бы сказать, и именно в связи с тем, что составляет содержание книг и бесед здешних.

Диалога не вышло — по крайней мере в открытом, непосредственно «туда» обращенном виде. Многое, однако, материалом для него послужить могло бы. Еще раз: у некоторых наших писателей о человеке, о жизни вообще рассказано так, что эти рассказы дополняют ранние советские недоумения, или вносят в них поправку. Обличители и исправители упустили это из виду, а между тем это крайне важно, и более чего-либо другого это будет, надо надеяться, эмиграции когда-нибудь зачтено. Опыт у нее был исключительный, притом такой редчайшей внутренней ценности, какой едва ли скоро повторится. Как беспощадно заставила ее судьба обменять всё «возвышающие обманы» на «низкие истины», какой новый и неприглядный мир открылся ей! Могли ли такие уроки пройти бесследно? И неужели возможно, что никто, хотя бы в будущем, перечитав то, что порой писано было здесь, не задумается, не признает, не согласится: а ведь об этом мы забыли! а ведь этого уступать было нельзя! а ведь душа и сердце человека, оказывается, всё-таки противоречивее, чем нам внушали, и клевещет на человека тот, кто утверждает что человек «есть то, что он ест»!

То, что в нашу эпоху случилось с людьми, случается раз в тысячелетие, если не реже. За всю историю России не было примера, чтобы человек остался без всякой опоры, без какой-либо поддержки где бы то ни было, откуда бы то ни было. Опыт эмиграции, — углубленный, очищенный от неизбежных житейских

невзгод, «сублимированный», как любил выражаться Бердяев, — в этом отношении стоит опыта советского. Там говорят — «восходящий класс», «нисходящий класс». У «восходящих» всё превосходно, у «нисходящих» всё ничтожно и отвратительно, со всеми отсюда последствиями. Что же, допустим! Но ведь это звериное, волчье рассуждение, — и не то, чтобы эмигрантская литература на него возражала, нет, она его перечеркивает, она его уничтожает, она противопоставляет трепещущую жизнью истину идеологическим схемам и бездушной статистике. Думаю, что резюмировать этот сложный, смутный, наполовину безотчетный и ускользающий от точных определений процесс можно было бы, сказав, что эмигрантская литература сделала свое дело потому, что осталась литературой христианской. Не придаю этому слову никакого «конфессионального» оттенка, говорю лишь о характере и общем источнике вдохновения. О Бунине, кстати кто-то сказал, — не помню кто именно — с удивительной, почти розановской остротой и тонкостью чутья, и всё-таки не вполне верно, — что он пишет так, «будто Христос никогда не рождался». Да, в том смысле, в каком это можно бы сказать и о раннем Толстом: в проходящем через всё бунинское творчество ощущении первобытной безгрешности природы. Нет, — если уловить грусть и нежность этого творчества (то, что не в пример другим символистам у Бунина уловил Блок), и если вдуматься в его мораль. Ликвидация христианства, торопливое замазывание великой бреши, «великого смущения», внесенного в развитие мировой культуры христианством, — вот с чем в конце концов и в последнем счете не могли мы здесь примириться. Никакие завоевания и достижения, — даже если произнести эти слова без привычной эмигрантской иронии — такой цены не оправдали бы.

Не оттого ли внятного диалога не возникло, что существовали сомнения на счет того — есть ли с кем говорить? Это, может быть, не единственное объяснение «разрыва литературных сношений», но полностью игнорировать его нельзя.

Два внутренних голоса как будто нашептывали и внушали эмигрантам, бравшимся за советские книги, две противоположные догадки, — и ни одна из них не была достаточно убедительна, чтобы заглушить другую. Только что я заметил, что отличить чувство поддельное от чувства подлинного легко на слух. Да, если подделка груба, если автор не слишком искусен и опытен... Но вообще-то метод это рискованный, и как бы слух изощрен ни был, сомнения остаются.

Один голос говорил:

— Брось, не читай... к чему? На крайность читай, если одолевает любопытство, но не придавай значения прочитанному и не делай выводов. Всё, что пишется там — ложь, пустые казенные прописи, подобострастное переложение литературными чиновниками предначертаний высшего начальства. Россия? Тебе хочется знать, что думает Россия? Но Россия молчит. То, что читаешь ты в «Красной нови» или «Новом мире» ничего общего с настоящей Россией не имеет. Россия молчит, и с содроганием на эти бесстыдные упражнения поглядывает. Неужели станешь ты по отношению к ней предателем? Неужели попадешь в ловушку, поверишь, что люди там действительно строят какую-то «новую жизнь»? Если когда-нибудь произойдет там переворот, хорош ты будешь со своим благожелательным интересом к этой преуспевающей литературной челяди перед лицом всего многолетнего молчания и многолетнего страдания, которое потребует от тебя отчета!

Но вплетался другой голос:

— Да, всего, что надо бы сказать, всего что хотелось бы сказать, там сказать невозможно. Писателям там очень тяжело. Не жди от них многого, и не требуй... Но вчитывайся, вдумывайся, вслушивайся, — всё-таки это единственное, что к нам оттуда доходит! Ничего другого нет, и не верь росказням о каких-то мифических подспудных романах и поэмах, которые будто бы когда-нибудь увидят свет! Россия — в тех книгах, которые там выходят, а если она тебе в этом обличьи не по душе, что же, разве она перестала от этого быть твоей родной страной, той самой, о которой Блок перед смертью сказал, что «слопала она его, как глупая чушка своего сына»? Не отрекайся от страны в несчастьи. Не обольщайся насчет того, что ты, мол, тоже русский, и вправе на этом основании разрешить себе любые западнические причуды, высокомерно косясь на родное захолустье. Не будь предателем, — уже в другом, противоположном смысле! Вчитайся, вдумайся, пойми, — худо ли, хорошо ли, сквозь все цензурные преграды в этих книгах говорит с тобой Россия!

Сомнения парализовали волю. Как было обратить речь «туда» прежде чем договориться с самим собой?

Особую часть эмигрантской литературы составляет творчество писателей, которых до сих пор иногда называют «молодыми». В сущности это теперь — лишь условный термин: «молодые» — те, которые лишь в эмиграции стали писать, или по крайней мере печататься. Зинаида Гиппиус, однако, еще до войны пользовалась в разговоре о них иным, придуманным ею и чуть насмешливым словом — «подстарки». «Подстар-

ки» мало хорошего видели в жизни, да и литература принесла им очень немного радостей.

Эмиграция в тяжелом и неоплатном долгу перед ними. Каждому из старших писателей в отдельности было бы несправедливо предъявить за «подстарков» счет, но все вместе они должны бы сознаться, что не оценили и не поддержали их самопожертвованного служения русскому духу и русской культуре. Я умышленно употребляю слова пышные, даже как будто выспренние: дух, служение... Но как иначе охарактеризовать упорное, стоическое, ничем не вознаграждаемое, ничего, кроме безразличия и, в лучшем случае, пренебрежительного поощрения не вызывавшее писание стихов и прозы, в первые десять-пятнадцать лет эмиграции даже без большой надежды увидеть, наконец, свое имя в толстых, «взрослых» журналах, где, однако, всегда находилось место для рассуждений о том, например, какова была роль земства в противодействии аграрной политике Столыпина? Земство и аграрная политика Столыпина — вопросы интересные, по-своему может быть и важные. Вполне возможно и то, что стихи или проза начинающих писателей, которые могли бы Столыпина с земством чуть-чуть потеснить, были не Бог весть как талантливы и замечательны... Дело не в этом. Нельзя было воздвигать стену между «взрослыми, признанными» и «не-взрослыми», признанья ждавшими в возрасте, когда Пушкин давно уже был в гробу, — и говоря это, я вовсе не определенный какой-нибудь журнал или газету имею в виду, а общее молчаливое отталкивание «молодых» в подобие чистилища, откуда доступ к литературной гласности был труден. При доступе в печать стихи и проза их были бы наверно живее, обильнее, увереннее, разнообразнее, чем без него: именно в этом дело т. е. в образовании некоего безвоздушного пространства, которое далеко не всякий писатель способен выдержать. Об

этом в свое время писал Ходасевич, и сказал на эту тему много верного. К сожалению, он не уделил достаточно внимания практической и повседневно-житейской стороне вопроса, предпочтя ограничиться лишь «принципиальными высотами» его: удивлен он был как будто только тем, что старшее поколение писателей-эмигрантов отбросило идею преемственности, и что повидимому было этому поколению безразлично, найдутся ли у него наследники и продолжатели. Постановка вопроса это не совсем откровенная, кое-что затушевывающая в истинном положении вещей, — будто все мы, и старшие, и младшие, ничем другим не озабочены, как только высшими соображениями, идеальными принципами и благородными помыслами. На деле, увы, это не всегда так. «Пока не требует поэта...» Даже и очень большой писатель самолюбиво радуется успеху, именно как личной удаче, раздражается от осуждения, обижается и спорит, если у него находят промахи — кто же этого не видел и не знает?[1] Большому писателю не приходится, может быть, по самому положению его, страдать от редакторских колебаний и отказов, но это ведь не значит, что по природе он олимпийски-безразличен к таким неожиданностям.

---

[1] Перебирая в памяти прежних русских писателей, нахожу одно только несомненное исключение — Льва Толстого. Но Толстой и во всём — исключение. Впрочем, он вообще не был «литератором», да и стоял настолько высоко, что литературное житье-бытье не могло его своими дрязгами коснуться. Немыслимо, однако, представить себе, чтобы можно было его поддеть на лесть, или склонить к поспешному, завистливо-радостному осуждению другого писателя. Особая, единственная натура: Толстой оставался Толстым, даже и тогда, когда никакой Аполлон к священной жертве его не требовал... А Тургенев! А Гончаров! А Достоевский, который на пушкинском празднестве, т. е. после «Бесов» и «Карамазовых», на вершине своей пророческой духовности, судорожно подсчитывал за кулисами, сколько студентов апплодирует ему, а сколько Кармазинову-Тургеневу!

Едва ли правильно обходить молчанием именно эту сторону в литературной участи нашей экс-молодежи, будто это и не имеет значения! Нет, имеет значение, и это-то и оставило много горечи в ее душах, а отчасти и определило тон ее писаний. Большинство молодых писателей-эмигрантов жило до 1940 года, как известно, в Париже, и теперь нередко приходится читать о парижской «ноте» русской литературы, как об особом явлении. Выражение это, повидимому, утвердилось в нашем критическом обиходе. Как бы ни были интересны или глубокомысленны догадки о том, откуда и почему в отвлеченном, общественно-историческом плане эта «нота» возникла, не будет ее искажением признать, что чувство насильственно-навязанного литературного одиночества сыграло в ее образовании известную роль. Парижская «нота» — будто бутылка в море: «когда-нибудь, кто-нибудь прочтет, узнает, поймет. В настоящем надеяться не на кого и не на что».

Упреки старшим писателям в полной беззаботности насчет преемственности несправедливы прежде всего потому, что эти писатели не предвидели, насколько эмиграция затянется. В тот период, о котором идет речь, мало кто вообще предвидел это. Преемственность мысленно переносилась в Россию, где возникла бы она сама собой, без заботы о ней. Казалось, Бунин или Шмелев пишут сейчас в комнате парижского отельчика, но дайте время, следующие их книги выйдут в Москве! Преемственность никого не тревожила. Лишь позднее начали вкрадываться сомнения относительно срока пребывания на чужой земле, и вопрос о «смене» перестал мало-помалу быть вопросом чисто-теоретическим. Но вольно или невольно, зло уже было сделано.

У меня нет ни основания, ни повода говорить на этих страницах сколько-нибудь обстоятельно о наших

«молодых» и о том, что они с собой принесли. В этой вступительной статье я занят общими настроениями, отраженными в эмигрантской литературе, и лишь в этой плоскости коснулся их. Но боюсь, что — по крайней мере с их точки зрения, — в этих обобщениях сказывается всё то же, им хорошо знакомое отсутствие внимания, и что они, пожалуй, возразят: почему о всех вместе, с птичьего полета, будто у каждого в отдельности нет индивидуальных достоинств, пусть даже индивидуальных слабостей, т. е. всё-таки отличий? почему безымянно? почему «взгляд и нечто», о чем-то туманном и ускользающем, а не, например, о книге Варшавского или о романах Яновского о стихах Червинской или Довида Кнута, или о таком-то, о таком-то, о таком-то? Сейчас, в данном случае, оправдание у меня нашлось бы. Но отчего — могут возразить, — самый замысел таков, опять таков, неизменно таков, что вниманием обойдены писатели, мало его видевшие и имеющие на него права? Ответить следовало бы лишь обещанием сделать в другой раз, то что не сделано теперь. Действительно, стыдно и чуть-чуть лицемерно рассуждать сочувственно о каких-то «нотах», тут же относясь к живым ее носителям и представителям, как к бездушному материалу! Не то, чтобы критик и критика вообще имели такое значение, такое влияние, что без них писателю, истинному творцу, и жизнь не в жизнь. Нет, едва ли, — и иллюзий относительно этого у меня нет. Репутации иногда в самом деле делаются критиками, но удерживаются лишь в тех случаях, когда находят анонимное читательское подтверждение, — как бывало, например, с Белинским. Однако у нас теперь установилась какая-то табель о рангах, с подразделением на тех, о ком статьи писать принято, и на других, кому достаточно и нескольких строк, и даже не только тогда, когда речь идет об эмиграции, но и при сопоставлении с писателями советскими. Милю-

ков в «Очерках по истории русской культуры», ценнейшем труде, испорченном несколько легковесным литературно-художественным подотделом, посвятил десятки страниц разбору советских романов, тогда только что вышедших, но сейчас забытых и в большинстве случаев ничтожных. Об эмиграции, в частности, о втором ее поколении — ни слова. Почему? Разве это не Россия? Разве писания, мысли, мечтания и надежды этих русских людей никакого отношения к русской культуре заведомо не имеют? Милюков был историком. В данном случае исторического беспристрастия он не проявил.

Старшие писатели помнили Россию и, покинув нарицательный Белевский уезд, впечатлений вывезли чуть ли не на целую жизнь. Младшие не помнили ничего, кроме, пожалуй, военных и революционных лет, со всяческими их страхами, лишениями, потрясениями, бегством, растерянностью и внезапной нищетой. Ощущение пустоты; сознание, что связи не то, чтобы порвались, а что их вообще нет; чувство что не «все за всех, каждый сам за себя», а просто «каждый сам за себя» — всё это было их естественным душевным состоянием. «Голый человек на голой земле»: ни общества, ни опоры, ни настоящих учителей, — именно в учительски-ведущем и дружественном смысле, — отсутствие которых молодежь чувствовала тем острее, что не вполне основательных претензий на эту роль было не мало. Вокруг был Запад, в частности — Париж, блестящий и безразличный, с общим уровнем в области творчества до сих пор еще, после непрерывного четырехсотлетнего цветения, настолько высоким, что он и манил, и отпугивал, — да и таил он в себе какую-то сухость и холодок, глубоко чуждые всему русскому, как вообще французская литература, за двумя-тремя, так сказать всемирными, исключениями, вроде Паскаля, навсегда останется русскому духу чуж-

да. Один пытался «чуждость» преодолеть, перекладывая на свой порывистый русский лад французские уроки, — Поплавский, например, который впрочем, сегодня «поклонялся тому, что сжигал» вчера, и сам не был уверен, что примется «сжигать» завтра. Другие замыкались в себе, старались разобраться именно в том, что разбору поддается особенно трудно — в пустоте.

Они писали стихи и прозу. Бывали это порой очень хорошие стихи и совсем не плохая проза, бывало и так, что похвальные и даже трогательные намерения всего лишь намерениями и оставались. Их одергивали, едва только удавалось им проникнуть в печать: что это, мол, в самом деле вы всё ноете, всё копаетесь в себе носитесь со своими «переживаниями», и это в то время как... в наше время, когда!.. Не кончаю предполагаемой фразы потому, что содержание ее стереотипно-неизменно и достаточно хорошо всем известно.

Если даже им прощали недостаток боевого пафоса и готовность вмешаться в современные идейные и духовные раздоры, то не прощали отсутствия энергии, бодрости, энтузиазма, тех свойств вообще, которые в нормальное время украшают молодость. А откуда было им взять их? Обычно в молодости кипение физических сил находится в некоем соответствии с открывающимися перед человеком далекими и широкими жизненными перспективами. Здесь был скорей разрыв между тем и другим. Деятельность, если и была возможна, то не как свободный, бодрящий выбор, а как «лямка», которую приходилось тянуть без иной цели, кроме куска хлеба, притом сухого. К чему, зачем деятельность? У этого поколения эмигрантов, поскольку речь идет о писателях, воспоминаний о России было мало, но затаенное чувство принадлежности к ней в них еще держалось и — это довольно важно, — усиливалось оно тем, что Франция как бы не замечала и

даже просто не видела этих чудаков, откуда-то бежавших, чего-то ищущих, чем-то недовольных и к тому же вечно меж собой ссорящихся. Франция их не отталкивала, но о них и не помнила: ее гостеприимство ограничилось формальной, административной вежливостью, а проникнуть во французские «круги», даже если бы и было к тому желание, удавалось преимущественно тем, кто этого настойчиво, и не без заискивания, добивался. Приглашений никаких не бывало, а о каком-либо интересе, или хотя бы любопытстве, нечего и говорить. Франция — по составу своему страна менее всего мозаичная, в противоположность такой этнически-разнородной стране, как Америка; помимо того, эта страна усталая, задетая в своем национальном самолюбии, ревниво отстаивающая свою духовную «столичность», если уже приходится помириться с потерей духовной гегемонии. Какое было ей в сущности дело до кучки молодых и среднего возраста людей, что-то сочиняющих на своем непонятном языке и мало-помалу растворяющихся в бездомно-интернациональной богеме, подлинным отечеством которой стал Монпарнасс?

Не будем сетовать на безразличье чужеземцев. С нашей стороны безразличье было бы оправдать труднее, как и труднее понять упреки в каком-то лунатическом оцепенении и безысходно-бездеятельной задумчивости. По личным, долгим впечатлениям могу засвидетельствовать, что, за единичными исключениями, «молодые» думали и помнили о России, и ничуть не склонны были к тому, чтобы превратиться в рядовых космополитических болтунов. Пожалуй, черта эта была у них даже более заметна, чем у старших и признанных, — вероятно потому, что смешана была с большим беспокойством. Но неизбежно отрыв от реальности осязаемой, некое витание между небом и землей, должны были привести к тому, что загадки и

сомнения вечные, или по крайней мере постоянные, заслонили для них вопросы связанные с временными политическими и социальными неурядицами. Еще сильнее, чем старшими, владело молодежью чувство, что жизнь им дана только раз, и что в навязанном им, выпавшем им в удел одиночестве, если уж всё равно практические успехи недостижимы, если их существование — не движение, а затянувшаяся остановка, должны они по крайней мере взглянуть судьбе прямо в глаза: кто мы? откуда? куда? что мы делаем на земле? по чьей воле или по чьей слепой и жестокой прихоти брошены мы в мир?

Коснувшись этого, позволяю себе коснуться заодно и темы, которая особенно много вызвала порицания и даже насмешек — темы смерти. Кто только не остроумничал по поводу пристрастия молодых писателей, — главным образом, поэтов, — к «проклятой курноске», как говорил вечно думавший о смерти Петр Ильич Чайковский, и сколько было в этом юморе, нередко опускавшемся до откровенного зубоскальства, сколько было в нем близорукости и несправедливости! Во-первых, во всей мировой поэзии смерть была, есть и будет одним из глубочайших, неисчерпаемых источников вдохновения, — как в поучение неисправимым весельчакам сказал об этом раз навсегда еще Платон, действительно «божественный» Платон, удивительную цитату из которого насчет связи между поэзией и смертью неутомимо, в различных своих сочинениях, приводил Лев Шестов. Чем была бы поэзия, если бы не постоянно маячила в ней пусть и вдалеке, эта черная тень, какой смысл был бы в ее надеждах, в ее вызовах, и особенно — как бедна и груба оказалась бы без нее ее музыка! Но это — вопрос общий, не буду на нем задерживаться, да и что сказать о нем в нескольких беглых словах, мимоходом... Во-вторых, как могло бы случиться, что у людей, начинавших сознательно жить

с обнаженной, навязчивой мыслью — недоумением о том, зачем собственно говоря они живут, как могло бы случиться, что в писаниях этих людей смерть — «всех загадок разрешение, распадение всех цепей», по слову мудреца-Боратынского, — отсутствовала бы? Знаю, и не хочу этого затушевывать, что было и некоторое кокетство своей утонченной анемичностью, своим потусторонним ангелоподобием: это могло раздражать, должно было раздражать! Но всякое явление порождает пародию на себя, а если некоторые русские парижане не без томного удовольствия драпировались в нео-Гарольдовы плащи, нельзя из-за них осуждать тех, которые — будь у них выбор, — предпочли бы другую одежду.

Вот, значит, в чем был «подвиг»... В желании помянуть добрым словом всё то, что сделано было русской литературой в эмиграции, не приходится делать каких-либо возрастных различий: наоборот, надо признать, что второе поколение испытание выдержало. Никто ему не говорил о какой-либо «миссии», о «священном долге». Оно само себе эту миссию назначило, ощутив необходимость ее и отказавшись ее променять на что-либо другое, практически более заманчивое. Ну, а об отдельных творческих успехах или неудачах — когда-нибудь в другой раз! Несомненно, успехи были, и порой значительные, притом с чисто литературной точки зрения, независимо от других соображений. Не забудем, однако, того, что сказал Белинский незадолго до смерти: для русского человека слабая книга с хорошим замыслом всегда будет дороже книги блестящей с замыслом сомнительным. Как бы в дословном своем смысле ни было интеллигентски-простодушно это замечание, крупица «метафизической истины» в нем есть! Белинский был очень русский человек, удивительный это был в своей бесстрашной искренности человек, и вероятно Достоевский, обо-

звавший его «самым тупым и смрадным явлением русской жизни», больше думал о его запальчивой, но мало оригинальной, наспех усвоенной радикальной и атеистической мудрости, нежели о нем самом...

Я пишу эти строки в самом конце 1954 года, почти что через десять лет после окончания войны. Период, которого я коснулся, кончен. Война всех разметала. Одни погибли, другие уехали, у прежних молодых, у «подстарков» — седые головы. Появилась молодежь новая, с совсем, кажется, иными требованиями, иными стремлениями... Что же, пожелаем ей участи более счастливой, и, если действительно отражает она и несет в себе русское будущее, постараемся верить, что отнесется она к трудам, мечтам и мыслям писателей-эмигрантов в первые десятилетия после революции с тем же доверием, или хотя бы вниманием, с каким думаем о будущем мы.



МЕРЕЖКОВСКИЙ

Имя Мережковского неразрывно связано с тем умственным, душевным или просто культурным движением, которое возникло в России в конце прошлого века. У движения этого есть несколько названий: есть кличка, ставшая презрительной — «декадентство», есть уклончивое, неясное имя — «модернизм», есть определение литературное — «символизм». Критики не раз уже устанавливали разницу между этими понятиями и объясняли в чем, например, декадентство не было символично, а символизм не был упадочен. Но разделениям этим не особенно повезло. Да и сплетение между отдельными ветвями одного и того же дерева было так тесно, что трудно было в этих узорах разобраться. Одна, единая творческая энергия вызвала в девяностых годах литературное оживление... Только, конечно, были среди тогдашних литераторов люди с узкой, ограниченной душой, с узким умом, и были другие, внесшие в движение духовную серьезность, напряжение и широту.

Узость олицетворял Брюсов. Может быть, именно потому он был на первых порах так удачлив. Именно потому он легко, без сопротивления с чьей бы то ни было стороны, завладел положением «мэтра»: Брюсов был и понятнее, и заносчивее других, и, в сущности, ограничивался культуртрегерством. «Раньше писали плохие стихи, — будем, господа, учиться поэтическому мастерству у отвергнутых великих учителей и будем писать стихи хорошие». — «У нас толку-

ют всё больше о мужичках и о земстве, а на Западе в это время творится новое искусство, — будем же и мы внимательны к этому новому искусству»... Это легко было усвоить, это сулило легкий успех, Брюсов знал чего хотел, — и завоевание власти оказалось для него делом пустяшным. Но никогда он власти подлинной, над всем движением, не имел, и впоследствии произошел не бунт против его тирании, а просто водворение порядка в литературных делах. Выяснилось, что, кроме просветительной миссии, Брюсов ни на что не в праве претендовать, что сознание его бедно, а кое в чем и порочно, несмотря на пышные слова. Произошло это не теперь, а лет сорок тому назад, еще в то время, когда брюсовский стихотворный дар едва-едва начинал ссыхаться и вянуть. Если не ошибаюсь, в 1910 году, в памятном споре о поэтическом «венке» или «венце», Вячеслав Иванов и Андрей Белый, почтительно, но твердо указали Брюсову его место в новой русской словесности. Брюсов сделал bonne mine au mauvais jeu, заявил, что поэтом, «только поэтом», он и хотел быть всю жизнь, и даже принял под свое тайное покровительство возникшие на его, брюсовской, суженной платформе течения, вроде акмеизма и футуризма. Но уязвлен остался он навсегда.

В сущности культуртрегером был и Мережковский. Он тоже «открывал Европу», — причем начал это раньше Брюсова. Это он, возвращаясь как-то из-за границы в Россию, ужаснулся нашей «уродливой полуварварской цивилизацией» и задумался о «причинах упадка русской литературы». Мережковский только что услышал о диковинном новом мудреце Ницше, будто бы окончательно «переоценившем ценности», только что заучил наизусть стихи Верлена, прекрасные, но без малейшего отзвука «гражданской скорби», и после этого, раскрыв какой-то отечественный толстый журнал на очередной статье Скабичевского, пришел в от-

чаяние... Но, конечно, этими чертами Мережковский не исчерпывается, — и даже такое привычное соединение слов, как «культурная роль», звучит в применении к нему несколько поверхностно и нелепо. Ну, разумеется, культурная роль была! Но разве в ней дело? Было нечто другое, гораздо более важное и существенное. Несмотря на весь свой европеизм, Мережковский писатель типично-русский, — как типично-русской была вся «его» линия модернизма, с Блоком и Андреем Белым, многим ему обязанным.

Можно по-разному оценивать русскую литературу дореволюционного периода. Можно упрекать ее в отступничестве от классических русских традиций, или отмечать ее стилистическую и эмоциональную несдержанность, или осуждать ее за некоторую туманность замыслов... Но вот что, всё-таки, бесспорно: она имела какое-то магическое, неотразимое воздействие на поколение, да, именно на целое поколение. Пусть это было поколение «больное», как его нередко характеризовали тогда, и как характеризуют теперь в советской России, употребляя другие термины, но оставляя тот же смысл. Пусть оно было слишком городским и несло в себе все последствия разрыва с природой, всегда тяжелые и губительные. Пусть даже в самом деле можно найти объяснение его настроениям в политических и социальных условиях эпохи, — пусть! Но, всё-таки, это было очередное русское поколение, и едва ли оно было настолько хуже других, чтобы о нем говорить не стоило. Нет, вспоминая честно, без всякой рисовки, но и без самоуничижения, то, что занимало

«русских мальчиков» — по Достоевскому, — в предвоенные и предреволюционные годы, хочется сказать, что сквозь иные слова, иные образы они думали приблизительно о том же, о чем думают все люди в шестнадцать или двадцать лет. Был и жар, и порыв, и восторг. А с литературой была у них связь какая-то такая кровная, страстная, жадная, что о ней теперешним двадцатилетним «мальчикам» и рассказать трудно. Вероятно происходило это потому, что юное сознание всегда ищет раскрытия жизненных тайн, ищет объяснения мира, — а наша тогдашняя литература обещала его, дразнила им и была вся проникнута каким-то трепетом, для которого сама не находила воплощения. Нет, не так мы раскрывали «Весы», как раскрывают какой-нибудь журнал теперь, не для того только, чтобы прочесть «интересную» повесть или «недурные» стихи: нет, нам казалось, что вот-вот, что-то важнейшее будет объяснено, что-то должно измениться, и на этих страницах мы это увидим. Даже, если и знаешь теперь, что жажда утолена не была, обиды не остается. Напротив, остается только благодарность.

Мережковский был одним из создателей этого движения, вдохновителем этого оттенка предреволюционной русской литературы, — и это-то и показывает, насколько мало характерно для него поверхностно-капризное западничество с Верленами, Уайльдами, а то даже и Пшибишевским. Без Мережковского русский модернизм мог бы оказаться декадентством в подлинном смысле слова, и именно он с самого начала внес в него строгость, серьезность и чистоту. Книга о Толстом и Достоевском оправдывает поход на Скабичевского: ради переложения французских сонетов на русский лад ломать стулья, пожалуй, не стоило, но ради этого стоило. Тут было возвращение к величайшим темам русской литературы, к великим темам вообще. Границы расширялись не только на словах, но и на деле,

а, главное, не только географически, но и творчески. Кстати, книга эта имела огромное значение, не исчерпанное еще и до сих пор. Она кое в чем схематична, — особенно в части, касающейся Толстого, — но в ней дан новый углубленный взгляд на «Войну и мир» и «Братьев Карамазовых», взгляд, который позднее был распространен и разработан повсюду. Многие наши критики, да и вообще писатели, не вполне отдают себе отчет, в какой мере они обязаны Мережковскому тем, что кажется им их собственностью: перечитать старые книги бывает полезно.

Однако это прошлое, это — история, исторические заслуги.

Влияние Мережковского, при всей его внешней значительности, осталось внутренно-ограниченным. Его мало любили, мало кто за всю его долгую жизнь был и близок к нему. Было признание, но не было порыва, влечения, даже доверия, — в высоком, конечно, отнюдь не житейском смысле этого понятия.

Мережковский — писатель одинокий.

Трудно найти другое слово, которое отчетливее выразило бы существеннейшие его черты и положение его в русской словесности. Было во внутреннем облике Мережковского что-то такое печальное, холодное и, вместе с тем, отстраняющее, что рано или поздно пустота вокруг него должна была образоваться. Да, влияние он имел в начале века огромное. Роль играл самую видную. Но ни влияние, ни роль не исключили одиночества. Одиночество было глубже. Оно могло и

до старости Мережковского прекрасно уживаться с какими угодно спорами, соображениями, выступлениями, речами, полемиками. Взглянешь, бывало, со стороны, — как будто активнейшая деятельность. Вслушаешься в тон слов, написанных или сказанных, всё равно, — и сразу чувствуешь, как всё это прирожденно, органически непоправимо «вне»... Нелегко определить, вне чего. Естественно было бы сказать «вне жизни», но как некогда было спрошено «что есть истина?», так можно спросить себя: «что есть жизнь?» Разве то, что так явно волновало Мережковского, — не жизнь? Разве жизнь — это только какие-нибудь желтые пеленки Наташи Ростовой, а все эти догадки, намеки, воспоминания, пророчества и обещания, хотя бы и самые отвлеченные, — нечто другое?

Нет, оставим в покое расплывчатое, всё покрывающее понятие о жизни. Но если случайно вспомнился Толстой, то на примере его можно кое-что пояснить... Толстой, в самом деле, менее, чем кто бы то ни было — «вне». Толстой всегда и во всём — со всеми людьми. Мережковский — единственный из больших русских писателей последнего времени, полностью обошедшийся в своем духовном развитии без Толстого. У других — отчужденность обманчива, поверхностна. При жизни Блока, например, могло бы показаться парадоксальным утверждение прямой зависимости «декадентского» поэта от Толстого, и Толстой, конечно, расхохотался бы над «Ночными часами», как хохотал над Бодлером и Ибсеном. Но нравственная преемственность очевидна, — и уже скорее поверхностна связь Блока с Владимиром Соловьевым. В разных формах зависимость от Толстого можно обнаружить, при сколько-нибудь пристальном внимании, почти у всех, только не у Мережковского. Здесь — несомненный разрыв, и даже не разрыв, а какое-то постоянное игнорирование, переходящее в глухую вражду. Неред-

ко, когда читаешь Мережковского, кажется, что он именно с Толстым спорит, как бы ни был далек от него, и именно с ним сводит какие-то давние, скрытые счеты.

Кстати: замечательный рассказ о посещении Мережковским Ясной Поляны, — рассказ, который я слышал несколько раз от З. Н. Гиппиус. Повидимому, сцена эта врезалась ей в память.

Толстой вечером, после общей беседы, поклонившись гостям и пожелав им спокойной ночи, остановился в дверях, и в полоборота, пристально и внимательно, своими пронизывающими, глубоко-запавшими глазами поглядел на Мережковского. «Мне даже сделалось жутко, — вспоминала Зинаида Николаевна. — Чего это он на Дмитрия так смотрит?»

Позволю себе догадку: Толстой смотрел на Мережковского с любопытством, как жадный, ненасытный художник, встретивший что-то такое, чего до тех пор видеть ему не приходилось. Безотчетно он может быть уже и подыскивал слова, эпитеты: «как бы его получше описать». В гениальной своей обычности, как удесятеренный в жизненной силе средний человек, он изучал редкое исключение, чувствуя, вероятно, неодолимую, тихую, упорную в нем вражду. Не могло быть иначе, по глубокой розни натур. Приблизительно то же изображено на какой-то старинной гравюре, где встречается день с ночью.

С Мережковским можно было говорить о чем угодно. О неизбежности войны, о последней статье

Милюкова, о большевиках или Гитлере, о том, поняли ли французские трагические поэты греков, и устарел ли Чаадаев... Беседа неизменно находилась на известном, довольно высоком уровне, и люди в общении с ним незаметно для самих себя «подтягивались». Предметы же бесед бывали самые различные.

Однако, если разговор был действительно оживлен, если было в нем напряжение, рано или поздно сбивался он на единую, постоянную тему Мережковского — на смысл и значение Евангелия. Пока слово это не было еще произнесено, спор оставался поверхностным и собеседники чувствовали, что играют в прятки.

Мережковский, конечно, думал о Евангелии всю жизнь и шел к «Иисусу Неизвестному» через все свои прежние построения и увлечения, издалека глядя в него, как в завершение и цель. Иногда бывали зигзаги, со стороны не совсем понятные, — например, один из его последних зигзагов: наполеоновский, — но в сознании Мережковского они едва ли были отклонениями. Наоборот, всё должно было внести ясность в единственно-важную тему, и подготовить рассказ и размышление о том, что произошло в Палестине девятнадцать столетий тому назад. Нет писателя, который был бы больше однодумом, чем он. Ему не приходилось ни обуздывать себя, ни бороться с «впечатлениями бытия»: жизнь для него — не то что есть, а то, что должно быть. Он готов был бы повторить «тем хуже для фактов», если бы нашел что-либо не укладывающееся в его схематически-стройные — что-то уж слишком стройные! — исторические догадки. Да он и видел лишь то, что к схемам его подходило, так что недоразумений или трудностей не возникало.

Удивительно в его отношении к Евангелию, в его

истолковании Евангелия то, что он лишает эту книгу ее человечности. Не случайно, вероятно, в его «Иисусе Неизвестном» с такой щедростью разбросаны реалистические подробности: это — уступка, подачка, может быть даже хитрость. Мережковскому нужно затушевать основные черты своего замысла, и он вводит в рассказ житейский колорит, чтобы не так пронзителен был идущий от всего сочинения холодок. Кажется на первый взгляд, что близость к людям сохранена, даже подчеркнута. Но Евангелие больше не за что любить, несмотря на декоративные «одуванчики у ног» и прочие украшения. Евангелие перенесено туда же, в какое-то недоступное «вне», и даже догмат спасения провозглашен с тех же высот не столько как обещание, сколько как непреложный, обязательный приговор. Еще бы немного, и может захотеться «вернуть билет» христианству, — если только действительно это и есть христианство!

«Что я делал на земле? Читал Евангелие». Это одно из тех признаний Мережковского — в «Иисусе Неизвестном» — где особенно верно и точно он выразил самого себя, свой творческий склад и тон.

Но разве истинный христианин, каким себя Мережковский всегда считал[1], может только читать Евангелие? Разве Евангелие можно вполне, «до конца» понять, ограничиваясь чтением его? Мережковский, вероятно, оговорился: едва ли стал бы он настаивать, что чтение он готов признать главным делом в жизни. Не случайно, однако, оговорился он именно при этом, именно так... Суждения торопливые, без проверки вы-

---

[1] Как-то он, помню, сказал, комментируя скудость откликов на последние свои книги: «Мне обидно не за себя... мне за Него обидно!..» вполголоса, почти рассеянно, как нечто совсем естественное и обычное.

сказанные обычно выдают сами себя небрежным, торопливым подбором слов. А это ведь сказано с длительным отзвуком, с прекрасной и строгой простотой, до которой Мережковский вовсе не всегда поднимается. Очевидно мысль взволновала его, и безотчетно всем своим существом он ответил ей: да, это так! Да, читал Евангелие, хотел бы всю жизнь только читать и думать о нем! И хотя книга эта вся обращена к делу, хотя только в «делании» раскрывается величье ее скромности, бессмертье ее идейной скудости, ни на что другое, кроме чтения, не осталось ни времени ни сил. Книга была прочитана, десятки, сотни раз перечитана, но не «проросла». Послушный сын ни на один день не оставил отца, не отправился, как тот, другой, посмотреть, что творится там, за отцовскими полями и рощами, и не узнал радости возвращения и прощения.

Розанов, хорошо знавший Мережковского, внимательно к нему присматривавшийся, сказал о нем: «Мало, кто из русских писателей принял в душу свою столько печали, как он». Это очень верно. Печаль у Мережковского какая-то изначальная, природная, противоречащая всей его метафизике. Спасение обеспечено, финальная гармония неизбежна, тайны все разгаданы, казалось бы, остается только радоваться и ликовать, каковы бы ни были временные жизненные невзгоды! Но если действительно «стиль — это человек» Мережковский в будущих свершениях и торжествах был как будто не вполне уверен. Смысл слов у него — один, тон слов — совсем другой, но смысл ведь можно выдумать какой угодно, а тон приходит сам собой.

Чем дальше и непринужденнее углубляется Мережковский в свои метафизические дебри — о тайне ли Трех, об отношении ли Отца к Сыну, — тем чаще вспоминает одно имя: имя Смердякова.

Кто не склонен за ним в его экскурсиях следовать, тот Смердяков: «Про неправду написано!» Кто колеблется, кто сомневается — Смердяков. Нет для Мережковского большего удовольствия, чем поиздеваться над человеческим рассудком, над «малым разумом», которому противопоставляет он «мудрость», готовую на любую сделку с фантазией. Надо, значит, полагать, что при сотворении человека Бог не собирался разумом его наделять. Разум очевидно дан человеку коварным дьяволом.

Впрочем, это спор старый. Мережковский, конечно, ответил бы, что надо сделать выбор между Христом и Его врагами, что «мудрость» — за Христа, «разум» — против, что при таких условиях терпимости нет... Что же, допустим! Но неужели Мережковский не видел трудности веры в наше время, горестной ее недоступности для многих искренних и природно религиозных людей? «Ум ищет божества, а сердце не находит». Бывает и наоборот: сердце ищет, ум не находит. А начать браниться, так прекратятся и поиски.

Если бы это было так просто, как предлагает Мережковский: «не хочу больше ни в чем сомневаться, принимаю легенду за достоверность, верю в чудеса и таинства... и перестаю быть Смердяковым!» Но одного желания мало. Ум, злополучный «малый разум», достаточно униженный и потрепанный в последние десятилетия, пожалуй и пошел бы на компромисс, но остыла кровь для веры, — для настоящей прежней веры, для готических соборов, для крестовых походов, для видений, для открытого и общего испове-

дания потусторонних тайн, — и как-то слишком светло и пустынно сейчас в мире для всего этого. Светает, ночное вдохновение иссякло, пора очнуться, оглядеться вокруг, дать место трезвым заботам, простым, пусть и сравнительно плоским мыслям. Оттого христианство и в опасности. А Мережковский — его защитник, своими насмешками и бранью отталкивает от него людей, которые в задумчивости остановились на полдороге...

«Не в морали дело, — как будто говорит он в каждом слове, на каждой странице своего «Иисуса», — мораль — придаток, следствие, вывод, всё дело — в метафизике».

Ну, что же — допустим и это! Согласимся для упрощения спора, что христианство — прежде всего метафизика, и только затем — мораль. Но ведь, всё-таки, оно *и* мораль. Спаситель ведь был и Учителем.

Отчего же Мережковский радуется всякому поражению и посрамлению евангельской морали, ликует всякий раз, когда крови отвечает кровь и злу зло? Отчего так мило его сердцу насилие? Отчего с наибольшим во всей книге упоением рассказывает он о том, как Иисус выгнал торговцев из Храма, и как свистал, как извивался в руках Его хлыст? Как мог он написать такие слова, хотя бы и по адресу «овладевших миром негодяев»:

«О, если бы знать, что бич Господень ударил по лицу хоть одного из них, какая это была бы отрада!»

Эта «отрада» звучит таким мучительным диссонансом, таким диким взвизгом в истолковании евангельских текстов, что разлада невозможно выдержать. Мо-

жет быть, толстовское «непротивление» — не христианство. Но и это — наверно, наверно не христианство, в тысячу раз еще меньшее христианство, нежели то, что проповедовал Толстой.

Непротивление, разумеется, неразрывно связано с идеалом анархическим, и вне этого идеала теряет всякое значение. Как бы изворотливы ни были государственно-мыслящие коментаторы Евангелия, им однако никак не затушевать того факта, что поразившие Толстого слова значатся в священном тексте черным по белому, — и, может быть, именно такие факты побуждают виднейших современных исследователей, в особенности вышедших из католичества, утверждать — вопреки Ренану — что евангельское учение рассчитано было вовсе не на века, а на несколько дней или месяцев, остающихся до конца света... В позиции Мережковского смущает не самый призыв к «сопротивлению», — призыв неизбежный, если мир не кончился и кончаться не собирается, — а совсем другое: некое довольно-таки легковесное «есть упоение в бою», радостное согласие на схватку вместо трагического сознания ее неотвратимости. Смущает то, что однажды, на эту скользкую дорогу став, человек уже делается неспособен отличить, где бич Господень и где просто бич, никакого касательства ни к Провидению, ни к предустановленной гармонии не имеющий. Мережковский говорит о «благочестивых мошенниках и глупцах, о всех, кто ударившему их в правую щеку, подставляет другую, не свою, а чужую». В этой подозрительно-иронической фразе кроется не столько обиды за несчастных «других», сколько заботы о том, чтобы вообще никаких щек не подставлять. И начинается спор с Христом, — совершенно так же, как в соловьевских «Трех разговорах», где набожный, но как будто сошедший с ума, ослепший, оглохший автор не видит и не по-

нимает, с Кем он, собственно говоря, через голову Льва Толстого, так изящно, остроумно и блестяще полемизирует. «Перед пастью дракона и Крест и Меч — одно». Пожалуй! Беда-то только в том что при господстве таких настроений дракон начинает мерещиться человеку всюду, и меч он неизменно держит при себе. «На всякий случай», так сказать.

Розанов был всегда «другом-врагом» Мережковского — как сам Мережковский выразился, — и можно, не слишком далеко уходя от темы, вспомнить его «Темный лик». Есть в этой замечательной книге чье-то частное письмо, насколько помнится без имени автора, написанное вечером с Страстную Субботу. Есть в письме слова о «белых платьицах, из которых скоро вырастают».

Письмо очень печальное. Пишущий знает, что сейчас запоют заутреню, будет ясная весенняя ночь, люди соберутся в церковь для прославления величайшего из чудес, будут пылать свечи, будут белеть эти милые девичьи «платьица», символ доверчивости и невинности. А если чуда не было? Если надеяться не на что? Если впереди только смерть? Если и тогда, *там*, всё кончилось одной только смертью?

Нечего закрывать себе глаза на истинное положение вещей. Нечего уверять, что самый такой вопрос для христианина бессмыслен, или — по Мережковскому — «кощунственен и нелеп». Он был «кощунственен» и «нелеп» в первые века христианства, но после того, что люди с тех пор передумали и узнали, после всего,

в чем они разочаровались, вопрос этот перестал быть не только нелепым, но даже и кощунственным. Нельзя, разумеется, считать его обязательным, неотвязным. Но уж если он пришел в голову, и начал смущать, слабость была бы именно в том, чтобы от него отмахнуться, — кощунство, мол, да и только! Последний оплот христианства — именно в тех, кто не только вопрос этот знает, но и не колеблется в ответе на него. Последние, вернейшие друзья Основателя христанства — те, кто заранее согласен на бескорыстный, никаких загробных блаженств не сулящий подвиг: на сохранение полной верности, даже если бы надо было отказаться от самых дорогих надежд христианства. Даже если нет в христианстве той победы над смертью, которую оно обещает.

«Кощунство, нелепость!» — чуть ли не вопит Мережковский. Если это так — возмущается он: — «Величайший в мире так обманул себя, как никто никогда не обманывал!» Нелепостью становится тогда для него самое содержание Евангелия. В сущности, если вдуматься, Мережковский предъявляет Христу ультиматум: «быть тем, кем признали Его верующие». Если верующие ошиблись — всё рушится и принятое ими учение превращается в «роковую ошибку». Те же, кто готов был бы умереть с Умершим, даже без уверенности что их ждет воскресение с Воскресшим, те — презренные отступники, предатели, трусы, лжецы: нет такого бранного слова, которое Мережковский нашел бы для них слишком жестоким.

Не раз слышал я рассуждения Мережковского на все эти темы, — и до того, и после того, как нашел их в «Иисусе Неизвестном». Иногда и на публичных собраниях в «Зеленой лампе» угрожал он «отступникам и предателям», — что бывало почти всегда тягостно, несмотря на его несравненное красноречие: эстрада,

звонок председателя, скучающие дамы в первом ряду, нервничающий «предыдущий оратор», которому, как водится, не дали хорошенько высказаться, а Мережковский будто на очередном вселенском соборе, ораторствует о таких вещах, о которых надо и можно думать, но как-то неудобно устраивать дебаты. Оратор, еще раз скажу, он был такой, какого за всю жизнь слышать мне не приходилось: доклады, заранее приготовленные, читал он скучновато, но порой, под конец вечера, когда его, бывало раззадорят или взволнуют говорил так, что, казалось, остается простым смертным только «внимать арфе серафима». Но всё-таки это была игра, представление, как всякое публичное собрание, — и лучше было бы играть на другие темы, по другому поводу!

Однако, тут возможны разногласия, и не стоит сейчас в их рассмотрение вдаваться. Слушая Мережковского, случалось, — а перечитывая его случается и поныне, — недоумевать: неужели он в самом деле так непоколебимо убежден в том, что провозглашает? неужели нет и не было у него сомнений? а если были, то не может же он не понимать, чем он рискует? не может не понимать, от чего отрекается, если сомнения оказались бы основательными? Но даже с глазу на глаз спросить Мережковского о чем-либо подобном было бы невозможно. Он замахал бы руками и стал бы повторять всё те же слова: нелепость, кощунство, предательство.

В этих заметках нет претензии ни на систематичность, ни на полноту, как нет в них и сколько-нибудь законченной характеристики Мережковского.

Было бы, однако, ошибкой остановиться на разногласиях, поставить после них точку, не сказав ни о чем другом, более общем, трудно поддающемся точному определению. Должен добавить, что это «общее» сложилось в моей памяти скорей под впечатлением от встреч и разговоров с Мережковским, чем от его книг. В давних его книгах было, конечно, много ценного, хотя и относятся они к области «исторических заслуг». В книгах эмигрантского периода ценного меньше, и самое стремление Мережковского соединить в них науку с красотами поэзии не удовлетворит ни подлинных ученых, ни сколько-нибудь требовательных поэтов...

Но человек он был удивительный, совершенно не похожий на других людей, внутренне-обособленный странный до крайности, — чем, конечно, и было вызвано его одиночество. Случалось с ним мысленно, безмолвно — не только устно или печатно, — спорить, случалось даже негодовать на него, обещать самому себе расстаться с ним «вечным расставаньем»... Много было на это причин, помимо тех, которых я только что коснулся. Но потом случалось и спохватываться, самого себя упрекать: было всё-таки в Мережковском что-то подкупающее и нельзя было этого не чувствовать!

До старости он пронес, может быть, сберег от «декадентства», которое оттого-то и пришлось ему по вкусу, — брезгливость к оплотнению, к «ожирению» души, инстинктивную враждебность к грубоватой житейской беззаботности, острый слух ко всему тому, что расплывчато, в ницшевском смысле слова можно назвать музыкой. Мережковский по некоторым своим чертам был очень русским человеком. Но был он и безотчетно непримирим к некоторым чертам, — увы! тоже типично русским: помню когда-то раскрыл он книгу,

стал читать вслух что-то в таком приблизительно стиле: «ну, батенька-с, хлопнем-ка еще по одной... с селедочкой-то, а? — и отшвырнул книгу с дрожью внезапного отвращения. Его «анти-батенькин» внутренний склад был так очевиден, что наши отечественные рубахи-парни и души на распашку всех типов неизменно шарахались от него, как от огня. Однажды Мережковский с явным сочувствием сказал о Чаадаеве, что это был первый русский эмигрант, — очень метко, очень глубоко! Но эмигрантом прирожденным был-то в сущности и он сам, потому что — независимо от политического строя — было всегда ему в России как-то неуютно и страшновато, а если где и дышалось ему легко, то лишь в Петербурге, куда не всё неискоренимо-русское, в «батенькиной» духовной тональности, и доходило.

Но это-то в нем и прельщало. Блок, человек видевший все недостатки Мережковского, но — в отличие от Андрея Белого — человек твердый, верный, без лукавства и готовности кого угодно высмеять, — записал в дневнике, что после одного собрания ему хотелось поцеловать Мережковскому руку: за то, что он царь «над всеми Адриановыми». Запись эту нетрудно расшифровать, — потому что многим из знавших Мережковского хотелось иногда тоже поклониться ему и поблагодарить. За что? Не только за прошлое. За пример органически музыкального восприятия литературы и жизни. За стойкость в защите музыки. За постоянный, безмолвный упрек обыденщине и обывательщине, в какой бы форме они ни проявлялись. За внимание к тому, что одно только и достойно внимания, за интерес к тому, чем только и стоит интересоваться. За рассеянность к пустякам, за постепенное, неизменное увядание в обществе, которое пустяками бывало занято. За грусть, наконец, которая

«чище и прекраснее веселья» и всё собой облагораживает.

Слова как будто неясные. Но то, что было в Мережковском лучшего, — и что почувствовал Блок — не вполне ясно тоже. Формальная точность выражений могла бы оказаться в воспоминаниях о нем обманчивой и увести от него совсем далеко.


ШМЕЛЕВ

Шмелев — один из тех писателей, которых трудно читать спокойно. Сядешь в кресло с его книгой в руках, вечером, у огня — предварительно, как водится, книгу перелистав и уже заметив некоторые обороты или фразы, затейливые, крепкие, совсем по-особому слаженные, — начнешь читать не «почитывать», нет, именно читать, — а через полчаса книга лежит на коленях, мысль унеслась далеко, Шмелев почти забыт, хотя он-то и вызвал эти сомнения, недоумения и смущение.

Книга нравится или не нравится. Но и в лучших, и в худших произведениях этого на редкость неровного художника есть порох, который рано или поздно приводит к взрыву. Непосредственное впечатление рассеивается. От пресловутой, будто бы благодетельной критической «объективности» не остается ничего: надо в самом деле быть автоматом, а не человеком, чтобы над книгой Шмелева «объективность» сохранить. Думаешь не о стиле его, не о языке, не о созданных им образах, а совсем о другом.

В истории русской литературы последних десятилетий есть один вопрос, горький для нашего национального самолюбия, но настолько существенный, что от него невозможно отделаться: как случилось, что мы от мировой роли опять перешли на роль провинциальную? почему русская литература потеряла свое всемирное значение? Многие, кажется, еще не отдают себе в этом отчета, особенно в советской России, где

бахвальство стало официальной добродетелью а «головокружение от успехов» — нормальным состоянием. Многие по инерции повторяют два волшебных имени: Толстой, Достоевский... Но Толстой и Достоевский — это прошлое, и жить за их счет нельзя до бесконечности. Настоящее же не то, что бедно или убого, нет, но как-то захолустно, несмотря на присутствие нескольких замечательных писателей. Да, именно захолустно, иного слова не сыщешь. И не в том беда, что к русской литературе сейчас мало прислушиваются на Западе — это нас нисколько не должно бы смущать, — а в том, что в нашем собственном ощущении провинциальность несомненна и заставляет даже скорей опасаться иностранного внимания, чем искать его. Есть таланты, но нет темы, — не в этом ли дело? Русская литература как бы потеряла свою гениальность, ей нечего сказать. И она, в сущности, искажает жизнь, выбрасывая из нее всю ворвавшуюся туда сложность; приглаживает ее под стать своим оскудевшим силам или уходит от нее прочь. Кажется, особенно остро чувствовал это Леонид Андреев, человек щедро одаренный, но растративший свой дар на трагикомические, слепые, отчаянные попытки удержать за русской литературой «гениальность» во что бы то ни стало, при чем в его представлении это непременно соединялось с трескучими словами и возгласами. Леонид Андреев настолько скомпрометировал своими громыханиями и уханьями «высокий жанр» в литературе, что с понятным ужасом писатели, более чуткие к эмоциональной и стилистической правде, бросились в быт или в «психологизм».

Нельзя никому навязывать тему, склад, стиль, жанр, предмет. Нельзя ничего «заказывать» в литературе: всё равно этим ничего не добьешься. Но естественно ждать от словесного творчества отклика эпохе и духовного ей соответствия.

Да конечно, inter arma музы молчат. Но наши-то «arma» давно отзвенели, оглушать нас давно перестали. Мы давно уже предоставлены самим себе, своим думам, своим недоумениям и воспоминаниям. Отклик должен был бы возникнуть (как по Достоевскому возник отклик Байрона на французскую революцию). Пусть это будут какие угодно «интимности» или какая угодно гражданственность, в зависимости от натуры пишущего — не всем же быть Байронами! — но и там, и здесь мы уловили бы музыкальную верность эха, если бы звук действительно дошел... О чем бы в данном романе или повести ни шла речь, всегда был бы переход к «самому важному», к тому, что после крушения всех привычных основ и устоев не может людей не волновать. Это-то ведь и было бы естественным преодолением провинциальности: расширением связей, углублением их, переплавкой их до уничтожения тенденциозности и до возникновения ответа.

Писать для «вечности» разумеется нельзя, ничего кроме претенциозно-выспренней чепухи не получится. Нельзя заставить себя жить как бы вне времени и пространства. Но сквозь всё преходящее можно до чего-то неизменно-важного дослушаться и договориться, — и даже больше: только тогда преходящее и окажется верно воспринятым, если будет оно светом неизменного озарено. У Шмелева — одного из самых даровитых новых русских писателей — в этом смысле что-то не ладится.

Да, он был очень даровит. Достаточно прочесть одну шмелевскую страницу наудачу, не выбирая, чтобы убедиться, как силен у этого художника словесный изобразительный «напор», как сложен и причудлив его рисунок. Страница Шмелева необычайно насыщена, порой даже чересчур, будто изнемогая под тяжестью стилистических завитушек, интонациональных ухищрений и всяческой роскоши красок. Ни одной пустой

строки, и хотя читатель, слишком уж обильно угощаемый, иногда жаждет отдыха — ну хотя бы полстранички побледнее, посуше, попроще! — он не может не отдать себе отчета в том, что автор не манерничает, а действительно богат. Помимо этого у Шмелева есть черта, редкая в наши дни: страстность. Это страстный человек, с унаследованным от Достоевского чутьем к людским страстям, и, в особенности, с чутьем и слухом к страданию. Именно рассказывая о страдании, Шмелев поднимается высоко: вспомним хотя бы рассказ «Про одну старуху». Но по горячности, по запальчивости своей натуры, он такими темами не ограничивается, а противопоставляет отрицанию утверждение, строит свой мир, и приглашает нас им полюбоваться. Тут-то и возникает размолвка.

Так уж повелось, что поклонники Шмелева, — а их у него много, и они за него «хоть в огонь», — демонстративно связывают его творчество с Россией. Шмелев, будто бы, самый патриотический наш художник. Он — оправдание всех тех, кто слагает беспомощные вирши в национальном духе, или сочиняет сусальные романы для воспитания юношества. Он — их знамя, их глашатай. Кто недолюбливает Шмелева, тот, значит, вовсе и не русский человек, тот интернационалист, разлагатель, анархист, посягающий на родные святыни ибо всё у Шмелева исконное, подлинное наше, почвенное, всё «Русью пахнет», и для русского нюха будто-бы пленительное. Тут-то, повторяю и происходит размолвка. В самом деле, если бы это было патриотизмом, если бы *этим* он был ограничен, от него хотелось бы отказаться! К счастью, отказываться нет причин, а перечитывая Шмелева, хочется воскликнуть: «Не узнаю тебя, Россия». Не то она и не в том она, по крайней мере не только «то», и не только в «том». Впечатление такое, будто с былых беспредельных просторов, куда вывел нас русский XIX век, с Пушкиным

и Толстым, с Лермонтовым и Гоголем, с Тютчевым и Достоевским, после того, как вдохнули мы воздуха подлинной свободы, мудрости и человечности, опять захлопнуты окна... Ну, может быть, и в затейливо расписанном тереме, со всякими там коньками и вышивками, с красными девицами и удал-добрыми молодцами, но и с затхлостью из плохопроветренных покоев, с плесенью на стенах. Шмелев не подделывается под старину. Он рассказывает о современной жизни и, например, в «Няне из Москвы» — кажется самом популярном своем произведении, — изображает даже некую взбалмошную девицу, блистающую в Нью-Йорках и Холливудах. Но идеал, к которому влечется его творчество, основной образ, заложенный в нем, — узок и реакционен в глубоком, почти юлиановском смысле этого слова (поэтому и антиморален). Бывали, конечно, в Москве такие нянюшки — умные, степенные, говорливые, милые, добрые старушки. Могли они и пережить всё то, что пережила шмелевская няня, могли остаться и столь же крепко своеобразными в речах, во вкусах, в повадке. С точки зрения правдоподобия, возражений нет. Но если говорить не о правдоподобии, а о правде, дело меняется... Если бы это была просто лирика, навевающая «сон золотой», безнадежно сладкий сон о прошлом, что же можно было бы провозгласить и «славу безумцу»: в снах и в лирике сейчас — что скрывать, — большая потребность! Но это — утверждение, это — идейно-историческая полемика, это — противопоставление одного мира другому, это — творчество волевое и, как теперь говорится, «целеустремленное». Вот тут-то его внутренняя порочность и обнаруживается. Становится ясно, почему русская литература «опровинциалилась»: сравнить только «Няню из Москвы» с чем-либо босспорно высоким в нашем прошлом, с «Княжной Мэри», с «Капитанской дочкой», с «Хозяином и работником». Какое падение! Какой

срыв! Причина не в таланте, и не в мастерстве, — потому, что опять скажу, Шмелев очень талантлив и до карикатуры не скатывается никогда, ни при каких обстоятельствах, — нет, срыв в общем творческом кругозоре, в миропонимании, и властной, заразительной, облагораживающей силе этого миропонимания. А ведь Пушкин и Толстой, это, как никак, тоже Россия, и то, что они от ее имени сказали или выразили, не потеряло для нас бессмертного своего значения и не потеряет его вероятно никогда. Но их ощущение родины тем менее назойливо, чем оно было глубже и свободнее, в резком противоречии с декоративным, как бы обворовывающим, умаляющим человека патриотизмом шмелевского склада.

Патриотизм — «струна», на которой играть легко, особенно теперь, после всех русских несчастий и невзгод. Но именно после всех несчастий и невзгод русские сознания, казалось бы, слишком насторожены и встревожены, чтобы удовлетвориться обращением к прошлому, притом в приукрашенном виде. Перечтем «Росстани», одну из ранних повестей Шмелева.

Широкая, как море, Волга, или весеннее, бледное небо над Москвой, или «несравненное благоухание полей» — всё это доходит, действует. Кому же из нас не кажется, не казалось хотя бы только раз, что действительно поля наши благоухали, как никакие другие поля в мире. «Березки?» — принято теперь иронизировать. Пусть и «березки», но за «березками» этими что-то скрыто такое, над чем смеяться нечего. — «Не поймет и не заметит...» сказал мудрец-Тютчев об этих самых «березках», ни о чем другом, а кстати случается, что «гордый взор иноплеменный» кое-что и понимает, замечает, во всяком случае допускает в «березках»: так Андрэ Моруа в книге своей о Тургеневе пишет, что должно в русской природе быть что-то совсем особое, если русские писатели с таким, совсем особым

чувством о ней говорят. Нет, Волга, небо, поля, — с этой шмелевской лирикой спорить не хочется.

Но меню в трактире Тестова «с потненькими графинчиками водки» и «селяночкой на сковородке», или благополучье разбогатевших банщиков Лаврухиных, и устоявшийся быт, который хорош только спокойствием, всё это лиризма едва ли заслуживает. Воспевание и прославление этого отдает мертвечиной, и вовсе не потому даже, что это — прошлое, а потому, что такое прошлое никогда настоящей жизнью и не было.

Эмигрант-ученый Кочин, возвращаясь на родную Волгу после двадцатилетних скитаний по Европе, беседует в вагоне со стариком-купцом. Тот говорит, что «Волга тянется, просыпается, на работку поднимается». Кочин приходит в восторг:

— А вот француз так никогда не скажет! Нет такой шири!

За Кочиным, за восторгом Кочина — автор, конечно. По части русской «шири» он, как известно, специалист, — и не будем спорить, эта пресловутая, набившая нам оскомину, таинственная, прекрасная русская «ширь», да, действительно она существует... Но когда Шмелев — не Толстой, не Гоголь, не Пушкин, а Шмелев — пытается нам объяснить, в чем она, то получается у него главным образом «селяночка на сковородочке» у Тестова с «простотой и чистотой, чинностью встречи и подачи, со спокойным московским тоном, без суетливости, образами и лампадами, воздухом русской кухни, родной речью, как музыкой...» Описание тестовского трактира могло бы встретиться в любом литературном произведении, даже самом глубоком. Но у Шмелева этот трактир становится темой, он — часть его идеала, предмет его вдохновения, — и это-то и пугает.

О чем-то очень схожем писал Блок:

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне!

«Да, и такой». У Блока была боль там, где у Шмелева — полное удовлетворение.

Вспомним одну из самых поздних повестей Шмелева — «Пути небесные». Действие относится к семидесятым годам прошлого века. Ни о чем, кроме любви и греха, кроме борьбы темных вожделений с чистейшими порывами в книге, как будто, не говорится. Но Шмелев всегда проповедует, всегда стремится одно возвеличить, другое унизить... Читаешь о любовных томлениях какой-нибудь Дариньки, и невольно сам себе говоришь, сам себя спрашиваешь: Даринька Даринькой, но автор-то ее создавший, чего он хочет, к чему весь свой рассказ ведет? Чем он горит, что отстаивает?

Конечно, можно при желании возразить, что автор не дает оснований допытываться до этого, что он не хочет ничего, что он «художник» и только. Но это отговорка, и не совсем добросовестная. Чего автор хочет? Воскрешения «святой Руси», при том вовсе не углубленно-подспудного, таинственного, очищенного, обновленного, но громкого, торжественно-задорного, наглядного, осязаемо-реального! Чтобы вновь зазвонили все московские колокола, заблистали звездами синеглавые соборы бесчисленных русских монастырей. Чтобы купцы ездили на богомолье, черноусые красавцы кутили и буйствовали, а смиренные и добродушные

мужички в холщевых рубахах кланялись в пояс барыням и произносили слова, как будто и простые, но полные неизреченного смысла. Никаких «строительств», разумеется! Свободу тихим русским рекам, свободу зеленым лесам, и да живет человек в уважении к природе, в любовном согласии с ней, как в старину! Была ли старина именно такой? Не обольщаемся ли мы насчет ее подлинного благолепия? Не поддаемся ли иллюзии? Шмелев отказывается поднимать об этом вопрос. Была или не была, — всё равно: должна была быть! Проверять теперь поздно — надо принять идеал традиционный, как идеал живой. Если впереди тьма, будем хранить свет прошлый, единственный, который у нас есть, и передадим его детям нашим.

Откуда вы всё это взяли? — в праве спросить кто-нибудь. Где это у Шмелева вообще, где это, в частности, в «Путях небесных»? Можно было бы ответить: везде, в замысле, в языке, в каждом случайном авторском замечании. Шмелев принадлежит к тем писателям, которые властно приглашают нас к умственному сотрудничеству, и додумывая его повествование, ища каких-либо реальных из него выводов, только к такому заключению и приходишь... Иного ключа к Шмелеву, мне кажется, нет: иначе его творчество оказалось бы пронизано фальшью... Добавлю, что иначе осталась бы необъяснимой и глубокая скорбность шмелевского вдохновения, не грусть, не печаль, а именно безысходная скорбь, разлитая в его книгах. Религиозное чувство само по себе есть прежде всего — чувство преодоления смерти. Казалось бы у Шмелева оно должно привести к просветлению, к надеждам и обещаниям, — и вероятно, это было бы так, будь религиозное чувство у него свободно. Но оно густо окрашено в условно-национальные тона, тесно связано с известным житейским укладом, с известным бытом и строем, и гибель оболочки оказывается, в конце концов, для

Шмелева значительнее, нежели нетленность сущности. Смерть доминирует, и взгляд обращен назад, к воспоминаниям. Всё искусство и всё дарование художника направлено к тому, чтобы создать мираж и, вызвав из небытия исчезнувший мир, какой-то заклинательной волей водворить его на месте мира настоящего.

Даринька из «Путей небесных» отдаленно похожа на Катерину из «Грозы», хотя внутренняя тенденция образа противоположна той, которой наделил свое создание Островский.

Катерина пытается уйти оттуда, куда возвращается Даринька. В Катерине — основательно или нет, — многие у нас находили первые проблески женского протеста, а покойный Аким Волынский, если не ошибаюсь, даже сравнил ее со своевольными, горделивыми ибсеновскими героинями. Даринька утверждает, как цель, как образец, именно то, отчего так называемые «новые женщины» отрекались: верность вопреки сердечному влечению, скромность, кротость, покорность судьбе. Родственна она Катерине лишь в страстном сознании долга, в волевом напряжении, в силе, скрытой под маской беспомощности. Как и Катерина, она, могла бы, по внутреннему складу быть одной из тех, кого жгли на кострах и травили дикими зверями на арене. Кончает Даринька монастырем. Бог должен — она в этом не сомневается! — дать ей силы отвергнуть любимого человека и отказаться от счастья с ним. Счастье — на «пути земном», а она идет «путем небесным». Он, этот любимый человек, этот блестящий Дима Вагаев, волокита и дон-жуан, впервые в жизни действительно полюбивший, уйдет на войну... Всё произойдет так, как должно случиться... в грустной стройной, сладкой, прекрасной сказке о прекрасных, чистых и сильных сердцем людях, всё будет, как бывает во сне, а не в жизни. Шмелев чувствует что его герои не могли бы существовать в реальности и отодвигает их для ил-

люзии на полвека назад. Но именно к ним обращен он душой, к ним и ко всей той простоте, цельности, строгости, к той бытовой и нравственной прелести, которые для него связаны со старой Россией. Только в России, нигде больше, это и могло произойти, — как бы восклицает он.

Здесь мы, конечно, далеки от «потненького графинчика», здесь Шмелев, наконец, как будто договаривается до мотивировки или объяснения... Но какая безнадежность в этом объяснении! Как страшна вообще эта скрытая, приглушенно-страстная борьба за прошлое, которое в исчезнувшей своей оболочке никогда возродиться не может и которое притом только в этой оболочке Шмелеву и дорого!

Конечно, из всех великих русских писателей Шмелеву самый близкий — Достоевский, и он многое у Достоевского заимствовал, многому у него научился.

Но не «жестокий талант», следовало бы сказать о нем, — как сказал Михайловский о Достоевском, — а «больной талант». Если прислушаться к напеву и строю шмелевской прозы, почти не вникая в ее непосредственный смысл, она кажется значительней, чем есть. Кажется, что она о чем-то ином, более глубоком и грозном рассказывает, иной более глубокой страстью охвачена. Впечатление создается такое, будто в процессе творческого развития произошло у Шмелева какое-то «искривление», задержавшее его рост, помешавшее ему стать тем, чем он стать мог бы. Интонация Достоевского, а дословный текст порой под стать цветным открыткам Самокиш-Судковской...

Над повествованием навис потолок, выше которо-

го ему никак не подняться. И об этот потолок повествование бьется! Да, шмелевские герои почти всегда страдают[1]. Но, переняв или унаследовав от Достоевского его трагический, сдавленный, приглушенный, страдальческий «говорок», т. е. переняв тон Достоевского, Шмелев не заметил обоснования этого тона, и оттого страдание приобретает у него почти что физиологический характер. Он понял «достоевщину», а вовсе не Достоевского, он как рыба в воде чувствует себя в той атмосфере, которую создал Достоевский: жалость, обида, унижение, возмущение, бессильное, слишком позднее просветление, — но «метафизика» Достоевского, сомнения Ивана Карамазова, домыслы Кириллова, безысходная тоска Ставрогина, — всё это полностью от него ускользнуло. Если мы спросим себя, из-за чего страдают шмелевские люди, что за их мучениями скрыто, каков смысл этого мучения, какой его духовный уровень, — от сходства с Достоевским не останется и следа. Нет ни «финальной гармонии», ни тяжбы с Богом, ни безумной по риску своему игры, есть следствие, но нет причины, есть нервы, но нет мысли, — а если мысль и пытается какой-то довод или ответ предложить, от ее очевидной несостоятельности становится тяжело.

Больной, искалеченный талант. Но за этим больным — и большим, подлинным талантом, — пылкая, требовательная, нетерпеливая душа, мимо которой ни-

---

[1] А когда они не страдают, то становятся нестерпимы, — как нестерпимы романы, подобные «Солдатам». Шмелев становится самим собой, лишь когда темой своей «взят за горло», когда отсутствие вкуса, чутья и общей словесной культуры мало заметно. Иначе он способен писать так:

«Голубовато-мраморная нога Люси, обнаженная до бедра, выкинулась за край постели, а роскошные руки-изваяния были закинуты в истоме»... Это отрывок из «Солдат».

как не пройдешь с безразличием или скукой. «О, если бы ты был холоден или горяч...» — вспоминает с содроганием и восхищением священные слова Степан Трофимович Верховенский, незадолго до смерти. «О, если бы ты был холоден или горяч, но поелику ты тепел...» Теплым Шмелев, во всяком случае, не был никогда: оттого-то с ним и хочется спорить, за это-то, должно быть, и простится ему многое.



БУНИН

Чехов когда-то сказал Бунину:

— Вот, умрет Толстой, всё пойдет к чорту!

— Литература?

— И литература.

В последние годы возникло такое же чувство по отношению к самому Бунину. «Вот умрет Бунин, всё пойдет к чорту...» Трудно было определить, что именно. «И литература», — как подчеркивал Чехов, говоря о Толстом, — но не только литература, а всё то, чем она питается, движется, вдохновляется всё то, что она выражает и отражает.

Бунинские писания удивляют и почти что ослепляют ровным, сильным, ни на минуту не меркнущим блеском. Создается впечатление, будто свет физически присутствует во всех этих картинах и описаниях, да и в самом деле надо было бы когда-нибудь подсчитать, сколько в них световых эпитетов, световых образов!

Казалось бы, свет должен возникнуть и в сознании того, кто «Жизнь Арсеньева» или другие бунинские повести и рассказы читает. Казалось бы, читать и перечитывать Бунина должно быть радостно. А как это ни странно, чувства охватывают скорей другие, или во всяком случае постепенно изменяются, темнеют, переходят в другие, не те, которыми были сначала, — как у Пушкина, когда он слушал первые главы «Мертвых душ» — веселость мало-помалу сменялась грустью.

Но Пушкин вспомнил о России, вероятно, задумался о том, куда ведут и к чему Россию приведут все эти Чичиковы, Маниловы и Собакевичи. У Бунина темы тоже русские, но если мы и вспоминаем о России под впечатлением того, о чем он рассказывает, то никак не только о ней. Мысли возникают о чем-то большем, более широком: о нашем времени вообще, о его особенностях, о его характере. У Бунина в самом языке его, в складе каждой его фразы чувствуется духовная гармония, будто само собою отражающая некий высший порядок и строй: всё еще держится на своих местах, солнце есть солнце, любовь есть любовь, добро есть добро. Когда читаешь писателя молодого, даже самого талантливого, наоборот, будто тащишься по ухабам и рытвинам. И дело тут не в отсутствии словесной плавности, не в синтаксисе, не в каких-либо синтаксических особых пристрастиях, а в том что молодой писатель бредет по жизни впотьмах, наощупь, и в сущности, чем он даровитее, тем дальше он проникает, тем тьма, его обступающая, становится гуще. Именно бездарные молодые писатели, ничего не чувствующие, мало что понимающие, пишут сейчас безмятежно-легко и гладко, — и если вглядеться, соскальзывание к ухабам началось у нас давно, с исчезновением Пушкина, последнего или даже единственного нашего поэта без тех «трещин», которые после него обнаружились сразу, с обеих сторон, у обоих его великих преемников — Гоголя и Лермонтова. 29 января 1837 года — роковая и глубоко-загадочная дата в нашей истории, с бесконечно-длительными в ней отзвуками.

Чеховские слова о Толстом — отголоски того же, длящегося и постепенно обостряющегося чувства. То же самое чувство сплетается с впечатлением от чтения Бунина, и с особенной силой обнаружилось после его смерти. Ошибочно или нет — как знать? — хотелось бы назвать его «последним». Что дальше? Дальше

всё несется, всё летит если и не «к чорту», то к неизвестному будущему, и смущает, пугает нас это будущее не потому, что бы мы совершенно твердо были уверены в его неприглядной, бесчеловечной сущности, нет, а потому, что в игру этого будущего врываются элементы, от нашего контроля ускользающие, что мы не знаем, где и как оно вновь утрясется, где найдет основание для нового движения культуры, творчества, самой жизни в конце концов. Сейчас, в наши мало благополучные времена, эти недоумения, эти болезненные сомнения обступают человека со всех сторон и, конечно, вовсе не одного только человека русского.

Бунин у нас, в нашей литературе — последний бесспорный, несомненный представитель эпохи, которую мы не напрасно называем классической, как бы ни был растянут и зыбок смысл этого слова. Классическая, т. е. хранящая какое-то равновесие, еще не скатившаяся к всесмешению, безразличию и безрассудству, еще не заигрывающая с откровенным и явным безумием, не поглядывающая на него с блудливо-растерянно-заискивающей улыбкой. Как трудно всё это точно и толково объяснить, если только действительно надо тут что-либо объяснять, если не всё ясно тут с полуслова! Остановить ход времени нельзя, и тянет иногда сказать: «Да будет то, что будет!». Но Бунин-то этого сказать не был склонен, он твердо стоял на своем, он не сдавался, и подчеркивая это, я вовсе не то имею в виду, что он мог иногда ни с того, ни с сего «изничтожить» Блока или в сердцах причислить Пастернака к прирожденным идиотам. Нет, эти его пристрастия, эти выпады не так важны, хотя, конечно, они не случайны (за ошибочной, будто даже близорукой оценкой скрыта была здесь разница в коренном отношении к поэзии, в общем «мироощущении» — как у Толстого, в «Что такое искусство», где оценки чудовищно-несправедливы, а основной, общий взгляд глубок и в

самой спорности своей много ближе к подлинному искусству, чем рассуждения любого критика, беспрепятственно-понимающего и авторитетно-анализирующего любые модернистические тонкости). Нет, имею я в виду не мнения и вкусы Бунина, а его истинное творчество, его вдохновенные, светящиеся солнцем прозаические поэмы, в особенности поздние. Именно в них отражено то, что на наших глазах исчезает: строй, смысл, значение, порядок... Из круга, в них очерченного, страшно выйти, а между тем вечно в нем жить нельзя, круг суживается, границы его стираются, и что же дальше, что за ним? От этого-то вопроса и сжимается сердце. Что дальше? Чем всё это будет заменено? На Бунина мы оглядываемся, будто идя куда-то «в ночь», по слову Фета, и почти что «плачем, уходя». Правда, там, у Фета сказано об «огне, просиявшем над целым мирозданием» — кстати, что Фет имел в виду: христианство? — а здесь не то. Однако и здесь — предчувствие грозной неизвестности, последняя перед ней задержка, последняя станция. Поезд как будто перескакивает на другие рельсы, и мчится только, чтобы мчаться, без уверенности, что есть цель, что нет впереди обрыва.

Классический период русской литературы, великий русский девятнадцатый век: сколько в этих словах еще не вполне раскрытого значения, не вполне понятого содержания! Бунин сложился, вырос, окреп в веке двадцатом, но весь еще был связан с тем, что одушевляло прошлое. Оттого, бывая у него, глядя на него, слушая его, хотелось наглядеться, наслушаться: было чувство, что это последний луч какого-то чудного и ясного русского дня. Все, встречавшиеся с Буниным, знают, что он почти никогда не вел связных разговоров, в особенности разговоров на отвлеченные темы. Но как бывают глупые беседы о самых глубокомысленных вопросах или предметах, так бывает и

вся пронизанная умом, полная содержания речь о пустяках. Очаровывала у Бунина чудесная меткость каждого слова, сверкание и сияние одареннейшей, щедрой и сознающей свою щедрость натуры. Собеседник улыбался, недоумевал, восхищался, соглашался, возражал, но при этом не мог не сознавать: всё, что слышит он, — частица лучшего, что в России было. В последний раз была возможность подышать воздухом, в котором расцвело всё, бывшее славой, оправданием, а может быть даже и сущностью России.

Бунин принадлежит к тем писателям, о которых говорить и писать трудно: черта, ни в какой мере не определяющая размеров дарования, имеющая отношение лишь к его особенностям и характеру.

В самом деле, спор о том, кто «выше», Пушкин или Лермонтов, Толстой или Достоевский — спор вполне бессмысленный, и втягиваемся мы в него только по нашей человеческой слабости, по неискоренимой любви к сравнениям и сопоставлениям. Совершенно ясно, однако, что о Достоевском легче говорить и писать, чем о Толстом, о Лермонтове, легче нежели о Пушкине, — при условии, конечно, чтобы слова не были пустой болтовней. У Достоевского или у Лермонтова — хотя у Лермонтова далеко не столь заметно, — мысли и самые мотивы творчества лежат на его поверхности, у них чуть ли не на каждой странице есть за что зацепиться, что продолжить, на что непосредственно ответить. У Пушкина или у Толстого, — в особенности у Толстого до так называемого «перелома», — концы спрятаны в воду, всё закруглено, нет

повода к дальнейшим, уже нашим, читательским рассуждениям. Где больше ума — в «Карамазовых» или в «Войне и мире», решить невозможно, и еще раз: решать было бы бессмысленно. Но об одном разговоре Ивана с Алешей, предшествующем «Легенде о Великом Инквизиторе», написаны тысячи и тысячи страниц, а вокруг «Войны и мира» мы ходим в каком-то недоумении, чувствуя, что в глубине этого создания скрыто всё, что есть в жизни, но не в силах почти ничего извлечь наружу.

Бунин, разумеется, — художник пушкинско-толстовского склада. Он не задевает мысли, вернее — не дразнит ее, не раздражает, не «провоцирует» ее. Мысли предстоит большая работа над его повестями и рассказами, но работа, так сказать, добровольная, не вынужденная самим характером бунинских книг и их тем. Бунин никогда не умничает, и в этом следует Толстому, — в противоположность наследникам Достоевского, который при личной своей глубине и гениальности породил целую плеяду беллетристов, лишь играющих в глубину и гениальность, и который в этом смысле ответственен за Леонида Андреева и других. Бунин умен в своем остром и беспощадном взгляде на мир, а вовсе не в выдумывании вопросов, «проблем», без которых огромное большинство людей жило, живет и будет жить. Его творчество можно и надо бы — осмыслить в целом, но на бесплоднейший труд обрек бы себя тот, кто пожелал бы это творчество разобрать по темкам и сюжетикам, с соответствующими цитатами для каждого случая и реестром возможных ответов на ту или иную мировую загадку.

В старину критики спрашивали: что писатель хочет сказать? — и если сейчас нам вопрос этот кажется смешным и наивным, то скорей из-за его упрощенной, прямолинейной формы, чем по существу. Что хотел Бунин сказать своими повестями и рассказами? Не что хотел он доказать — как когда-то люди утверждали, что Тургенев писал «Записки охотника» с целью доказать вред и несправедливость крепостного права, — а что может он нам дать, чем может нас обогатить, что может внушить или даже открыть?

Фабулу отдельной бунинской повести передать очень легко. Содержание передать очень трудно. В основе этого содержания, объединяющего всё что Буниным написано — лежит вечный общечеловеческий вопрос: кто я? откуда я вышел? куда я иду? — и с изумлением перед непостижимостью ответа на этот вопрос соединяется благодарная уверенность, что «пустой и глупой шуткой» жизнь наша в целом быть не может.

В «Жизни Арсеньева» двойная, двоящаяся тема эта звучит широко и полно. Но проходит она и через длинный ряд маленьких рассказов, тех главным образом, которые написаны в последние десятилетия.

Вот в каирском музее Бунин смотрит на коллекцию скарабеев — «триста штук чудесных жучков из ляпис лазури и серпантина».

«Вся история Египта, вся жизнь его за целых пять тысяч лет... Да, пять тысяч лет жизни и славы, а в итоге — игрушечная коллекция камешков! И камешки эти — символ вечной жизни, символ воскресения. Горько усмехаться или радоваться? Всё-таки радоваться! Всё-таки быть в том, во всём неистребимом, и в самом дивном на земле, что и до сих пор кровно связывает мое сердце с сердцем, остывшим несколько тысячелетий тому назад... с человеческим сердцем, которое в те легендарные дни так же твердо, как и в

наши, отказывалось верить в смерть, а верило только в жизнь. Всё пройдет — не пройдет только эта вера!»

На могиле революционной Богини Разума, давно всеми забытой Терезы Анжелики Обри, на Монмартрском кладбище, в Париже:

«Что мы знаем? Что мы понимаем, что мы можем?

Одно хорошо: от жизни человечества, от веков и поколений остается на земле только высокое, доброе и прекрасное, только это. Всё злое, подлое, низкое, глупое, в конце концов, не оставляет следа: его нет, не видно. А что осталось, что есть? Лучшие страницы лучших книг, предания о чести, о совести, о самопожертвовании, о благородных подвигах, чудесные песни и статуи, великие и святые могилы, греческие храмы, готические соборы, их райски-дивные цветные стекла, органные громы и жалобы...»

Из рассказа «Музыка»:

«Что это такое? Кто творил? Я, вот сейчас пишущий эти строки, думающий и сознающий себя? Или же кто-то сущий во мне, помимо меня, тайный даже для меня самого и несказанно более могущественный по сравнению со мной, себя в этой обыденной жизни сознающим?»

Цитаты можно было бы продолжить почти бесконечно. Везде — тот же вопросительно-восторженный и какой-то горестно-радостный, скорбно-славословящий тон. Есть в нем что-то и от библейской «суеты сует», и от соловьевского вызова смерти: «Бессильно зло. Мы вечны. С нами Бог!» Что хотел сказать Бунин — в тех рассказах, из которых я привел выдержки: в «Митиной любви», в «Солнечном ударе», в «Косцах», в «Иуде», наконец, в «Жизни Арсеньева», где печаль и ликование без остатка сплавлены в единое целое? Перевод поэзии на логический язык неизбежно иска-

жает и обедняет ее, но если всё-таки на такую операцию решиться, перевод свелся бы приблизительно к следующему: в существовании нашем могут быть какие угодно несчастья, народы, государства могут гибнуть, цивилизация исчезать, но над нами есть небо, вокруг нас есть красота, одушевление и величие земной природы, и достаточно почувствовать свою связь с миром, чтобы верить и знать, что в конечном счете ничего дурного с человеком не будет. От любви к жизни исчезает страх перед ней, личная боль каждой отдельной участи растворяется в общем счастьи существования, и именно так, при взгляде на синее небо, в лучах доброго солнца, карамазовские духовные бунты со «слезинками замученного ребенка» превращаются в книжные домыслы! В одной малоизвестной книге о Пушкине, изданной лет двадцать пять тому назад в Белграде — «Пушкин и музыка» Серапина — есть замечание о его поэзии, одно из немногих верных и метких слов, которые о Пушкине в последнее время вообще были сказаны: Пушкин — это «трагический мажор». Едва ли и склад бунинского творчества можно было бы определить точнее.

Очень долго — и надо признать, что не без основания — Бунина считали темным, скорбным писателем. Действительно «Деревня» — едва ли не самая мрачная, самая печальная — и притом какая-то душная — книга в новой русской литературе. О «Жизни Арсеньева» было сказано — и справедливо сказано — что это плач об исчезнувшей России, о той России, которую Бунин любил и которой, по его убеждению, не суждено возродиться. Это оценки и замечания верные, но верные лишь до известной степени, «постольку-поскольку», и с каждым новым бунинским произведением становилось яснее, что внешнюю их оболочку и окраску не следует смешивать с их сущностью. Даже больше: с каждым новым произведением оболочка

становилась всё прозрачнее, всё слабее и меньше скрывая сущность.

Удивительно, что эта растущая, недоуменная восторженность, этот «восторг бытия» охватил Бунина лишь во второй половине жизни. Обыкновенно бывает наоборот; недоумевает, восхищается и трепещет юноша, а затем, с годами, человек если не совсем успокаивается, то безвозвратно теряет свежесть сердца, и во всякого рода заботах, расчетах, сделках с умом и душой, «средь лицемерных наших дел и всякой пошлости и прозы» погружается в бытие, уже не тревожась и не думая о его таинственной сущности. Бунин же помолодел к зрелости. Он долго глядел на мир, длительно и пристально вглядывался в него, — и только после этого сказал: «что мы знаем? что мы понимаем? что мы можем?».

Почему это так, каковы были причины этого явления — не знал, конечно, и сам автор. Но не сыграла ли какой-то роли революция, та страшная встряска, которой она для всех русских людей была? По-своему, и даже при отсутствии всякого призвания и склонности к политической деятельности, каждый должен был ей как-то ответить. Каждого она заставила о многом задуматься, каждого вернула к «сути вещей», к основным вопросам и явлениям существования. Бунин, кажется, помолодел, окреп именно ей в ответ, отказавшись признать себя побежденным, обратившись от временного и преходящего к тому, что времени и смерти не подвластно.

О том, с какой прелестью и силой Бунин описывает природу, давно сказано всё.

Отметил ли кто-нибудь, однако, что при несомненно здоровом и «мажорном» складе своей творческой натуры Бунин по-настоящему оживляется лишь в отражении природы пронзительно-меланхолической, со следами тютчевской «возвышенной стыдливости страдания»?

Да, он великолепно опишет какую-нибудь весеннюю ночь с соловьями и ландышами, с ароматами и трелями, с желанием всё в себя вместить и во всём раствориться. Еще великолепнее — знойный летний полдень. Однако несравненное его мастерство полностью обнаруживается лишь в какой-нибудь одинокой прогулке по сквозному, голому лесу, с холодновато-бледной синевой над ним, или под шум проливного дождя, вторящего митиному отчаянию. Природа сочувствует человеку, и вместе с тем ищет сочувствия у него. Это не пушкинская «равнодушная природа», сияющая вечной красой», и не лермонтовские «торжественные и чудные небеса» над кем-то, кому «больно и трудно»... это слияние, соединение, продолжение одного в другом.

Слово «описание», впрочем, в применении к Бунину — не совсем точно. Про другого художника, и даже очень большого, как, например, про Тургенева, — можно сказать, что он изображает людей вперемежку с описаниями природы. У Бунина разделения нет. Человек у него представляет собой острие, а природа представляет собой основание одной и той же сущности.

Замечателен в этом отношении «Сосед», совсем короткий рассказ, написанный лет тридцать тому назад. В нем слияние внутреннего и внешнего такого, что уже не знаешь, где кончается одно, где начинается другое.

Никто еще в русской литературе так не писал...

Зная по опыту, как часто случается быть неверно понятым, хочу тотчас же пояснить эти свои слова: находясь в здравом уме и твердой памяти, я не утверждаю, конечно, что книги равной по значению «Жизни Арсеньева» или любому другому произведению Бунина, никогда у нас не было. Сам Иван Алексеевич, с его чутьем ко всякой лжи и фальши, наверное возмутился бы, если бы кто-нибудь в припадке глупой лести сказал ему, что он «больше» Пушкина, или Гоголя, или Толстого. Но он не возмутился бы — и был бы прав, если бы ему сказали, что так, как пишет он, никто по-русски до сих пор не писал, что не книга в целом, а отдельная страница его книги есть непревзойденный образец словесного мастерства, изобразительности, силы, правды... Не легко найти слово, которое бунинский язык, бунинский стиль определило бы. «Блестящий» — совсем не то. Некоторые критики пользуются словом «сочный»: отвратительный эпитет, будто стиль — это ананас или груша, и уж, конечно, в применении к Бунину, тоже — совсем «не то»! Слово «волшебный», ничего в сущности не значущее, пожалуй всё-таки ближе. Есть, например, в «Жизни Арсеньева» страница или даже полстраницы, где Бунин рассказывает, как герой его приезжает зимним вечером в захолустный губернский город: этот снег, эта глушь, эти первые слабые звезды, эти молчаливо гуляющие парочки, — всё это — именно волшебство, иначе не скажешь! Это не описание, а воспроизведение, восстановление. Бунин как будто называет каждое явление окончательным, впервые окончательно найденным, незаменимым именем, и не блеск у него поражает, а соответствие каждого слова предмету и в особенности внутренняя правдивость каждого слова.

Кто у нас так писал? Толстой сам признал, что ни

он, ни Тургенев. Конечно, утверждений категорических в этой области быть не может. Каждый пишет по-своему, и некоторые толстовские страницы тоже ни с какими другими нельзя сравнивать. Но они — в ином духе и роде, к ним неприменимо чисто-стилистическое мерило... Рядом с бунинскими картинами естественно было бы вспомнить пожалуй только Лермонтова, ту его «Тамань», о которой Бунин никогда не мог говорить без восхищения и волнения.

Один молодой английский писатель, знающий русский язык, на вечере памяти Бунина в Лондонском отделении Пэн-клуба сказал приблизительно следующее:

— Я никогда не был в России. Дореволюционных времен я по возрасту не помню... Но читая «Деревню» или «Суходол», я не сомневался, что всё в этих повестях рассказанное — правда. Это так написано, что не может правдой не быть. Правда — в каждом слове.

Лучшей похвалы писателю, пожалуй, не найти. Самому Бунину слова молодого, неведомого ему иностранного читателя доставили бы, вероятно, истинное удовлетворение.

Творческая, художественная правдивость — самая характерная черта Бунина. В частности, при коренной, глубокой своей «русскости», он не выносил ничего демонстративно и вызывающе-российского, ничего показного и назойливого. Его мутило от неискоренимой русской заносчивости, и из-за этого он бывал иногда несправедлив в своих оценках и суждениях, — как, по-моему, был не совсем справедлив к Шмелеву, у которого видел только ненавистный ему, тошнотворный

для него, маскарадный и аляповатый style russe, ничего больше. Но даже и на эту несправедливость он, пожалуй, имел право, ибо правдивостью, верностью взятого тона восходил к лучшим русским художественным и моральным традициям. Однажды помню, с возмущением опровергая чье-то утверждение, что Толстой будто бы любил и ценил — хоть и с оговорками — писания Горького, он, содрогаясь, сказал:

— Толстой, у которого за всю жизнь, во всех его книгах не было ни одного фальшивого слова!..

В этом смысле он считал себя учеником Толстого, и в сущности не прочь был бы отослать на выучку к нему всех других писателей.

Что влекло его к Толстому, помимо преклонения перед толстовским художественным гением? У Бунина был, что называется, острый язык, и нет, кажется, ни одного современника, о котором он нет-нет да и не отозвался бы насмешливо, хотя бы только вскользь, и не придавая насмешке большого значения. Даже о Чехове, которого он любил и чтил, Бунин порой вспоминал лишь для того, чтобы рассказать о нем что-либо смешное и скорей мало привлекательное. О Толстом он неизменно говорил с какой-то дрожью в голосе, совсем особым тоном. Да и писал он о нем иначе, нежели о каком-либо другом человеке.

Не знаю, есть ли в огромной литературе о Толстом что-либо более значительное, красноречивое и при всей внешней незамысловатости, что-либо более глубокое в интуитивном понимании того, что с Толстым в старости происходило, чем бунинский рассказ о последней встрече с ним:

«В страшно-морозный вечер, среди огней за сверкающими обледенелыми окнами магазинов, я шел в Москве по Арбату — и неожиданно столкнулся с ним, бегущим своей пружинной походкой прямо навстречу

мне. Я остановился и сдернул шапку. Он сразу узнал меня:

— Ах, это вы! Здравствуйте, здравствуйте. Надевайте, пожалуйста, шапку... Ну, как, что, где вы и что с вами?

Старческое лицо его так застыло, посинело, что имело совсем несчастный вид. Что-то вязанное из голубой песцовой шерсти, что было на его голове, было похоже на старушечий шлык. Большая рука, которую он вынул из песцовой перчатки, была совершенно ледяная. Поговорив, он крепко и ласково пожал мою, и глядя мне в глаза, горестно, с поднятыми бровями:

— Ну, Христос с вами, Христос с вами. До свидания».

Толстому в этот вечер было очень холодно. От мороза лицо его «имело несчастный вид». Но, право, без всякой реторики и громких слов, тут, за этим эпизодом открывается нечто другое, гораздо большее, и слово «горестно», повторенное много раз, едва ли употреблено Буниным в его воспоминаниях случайно.

В толстовском творчестве Бунину представлялась чертой самой важной, основной, прекрасной и существенной неизменная основательность замысла. Для таких людей, как Владимир Соловьев или, — ближе к нам, — Мережковский, в Толстом было «мало духа». Мережковский в общении с Толстым «задыхался», страдал от отсутствия того особого, поздне-романтического, разреженного, леденящего эфира, которым он, как и многие новые люди его склада, только и мог дышать, и который в таком изобилии разлит у Достоевского. Соловьев, весь погруженный в свои видения, всегда витающий в «нездешнем», тоже изнемогал от толстовских запахов, красок, звуков, влечений, от той связи с землей, которой проникнута каждая толстовская строка — и в отталкивании от всего

этого, в раздражении от этого, договорился в «Трех разговорах» до явной нелепости: предсказал, что одно из забавных, но довольно-таки ничтожных сатирических стихотворений Ал. Толстого — «Камергер Деларю» — будет жить еще и тогда, когда «Война и мир» с «Анной Карениной» окажутся забыты!

Бунин во всём, что им написано, страстно восстает против этого строя мыслей. Он не допускает никаких бесконтрольных метафизических взлетов, не верит в них, он ценит только то, что как бы проверено землей и земными стихиями. У Толстого для него не только не «мало духа», как казалось Мережковскому, — наоборот, Толстой для него максимально-духовен. При наличии того, что можно бы назвать «физической совестливостью», большей духовности нельзя было добиться. Вот, князь Андрей слушает, как поет Наташа, — и хоть он счастлив, ему хочется плакать:

«Страшная противоположность между чем-то бесконечно-великим и неопределенным, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам, и даже была она, эта противоположность томила и радовала его...»

Для Мережковского этого «мало». Для Бунина — больше ничего нельзя сказать, больше *нечего* сказать, всё остальное — бред, химеры и ложь! Оттого-то он недоумевал и хмурился, читая Достоевского: его герои самые его темы и положения казались ему слишком беспрепятственно-духовны. Им «всё позволено», не в смердяковском смысле, а в ином: любой взлет, любое падение, вне контроля земли и плоти. У Достоевского — сплошной, непрерывный полет, и потому — для художника бунинского склада — в замыслах его слабая убедительность. Если порвалась связь, мало ли что можно сочинить, что вообразить, о чем спросить? Если человек слушает только самого себя, мало

ли что может ему послышаться? Это как бы вечный упрек Толстого Достоевскому, и в распре этой Бунин полностью на стороне Толстого. Ему кажется прекрасным и глубоко-основательным то, что связь никогда не рвется, что человек остается человеком, не мечтая стать ангелом или демоном, ему уныло и страшно в тех вольных, для него безумных, блужданиях по небесному эфиру, которые соблазнили стольких его современников.

Вражда Бунина ко всем без исключения «декадентам» именно этим, конечно, и была внушена. Не легко решить, был ли он в этой вражде вполне прав. Исторически — сомнений быть не может: да, он справедливо негодовал на декадентские крайности, на кривляние и ломание наших доморощенных «жрецов красоты», на претенциозный вздор, украшавший мнимо-передовые журналы. Время оказалось на его стороне. Но было же не только притворство, были — по Чехову — не только «здоровые мужики», болтавшие о Метерлинке и о «втором зрении», было, было и другое, и художник, которому в конце прошлого века было двадцать-двадцать пять лет, пожалуй кое-что прослушал, если ничего он, кроме беспощадной болтовни, в веяниях времени не уловил... Добавлю, что если есть вечный упрек Толстого Достоевскому, то есть же и упрек обратный — от Достоевского Толстому: неодолимая власть карамазовских и кирилловских диалогов над некоторыми современными душами вовсе не в навязчивом их глубокомыслии, а скорей в их «химическом составе». В них и чувствуется новый элемент, подлинно вошедший в нашу жизнь, и Толстому еще неведомый, будто какой-то луч, еще темный, или капля яда, которым мир оказался отравлен. У Толстого человек, плотно и прочно, всей ступней, стоит на земле, в «Карамазовых», человек приподнялся на цыпочки. Порыв человека, бегство от самого се-

бя, тоска, как расплата за порыв и за бегство, остались вне поля зрения Толстого, а между тем ведь это — тоже жизнь...

Бунин продолжал «стояние всей ступней». Никаких колебаний у него нет. Удивительно в его искусстве однако то, что он иногда как бы намекает на возможность колебаний, — только для того, чтобы от них избавиться и даже отбить к ним охоту... Так, в «Митиной любви», будто испугавшись болезненного одухотворения своего бедного героя и томительной, безнадежно-восторженной, смертельной его любви, он заставил его накануне самоубийства согрешить с деребенской бабой: редкий образец непогрешимого художественного чутья, мастерской поворот в сторону спасительного лона матери-природы, чуть ли не в последнюю минуту.

Кстати, именно этот эпизод вызвал возражения Зин. Гиппиус, категорически утверждавшей, что «этого не могло быть». Не думаю, однако, чтобы Гиппиус действительно считала этот эпизод неправдоподобным. Вернее другое: ей было досадно возвращение Мити к грубой земной реальности, ей хотелось бы, чтобы он рвался в даль и тосковал о недостижимом.

Несомненно, Бунин стал вполне самим собою, достиг полного расцвета и окончательно окреп лишь в эмиграции. Если суждено его книгам навсегда в русской литературе остаться, то именно тем, которые написаны в последние десятилетия, включая, конечно, и «Темные аллеи», сборник далеко не оцененный по достоинству, имевший сравнительно «дурную прессу», если и не печатную, то устную. (Многих удивила и не-

приятно озадачила откровенность иных положений, непрестанное, почти маниакальное возвращение к любовным темам, притом без замалчивания физической их стороны. Немногие заметили и уловили трагическую сущность этой книги, страстную жажду жизни и страстное сожаление об уходящей жизни, насквозь ее пронизывающее, что-то близкое тютчевскому вздоху о «скудеющей в жилах крови», только без тютчевской надежды на «нежность», которая скрасит и старость).

До самого «склона лет» Бунин, как художник, ничуть не ослабел, и это не раз было подчеркнуто, как его будто бы исключительная особенность... Но бывало ли когда-нибудь, чтобы настоящий, большой писатель к «склону лет» большим, настоящим писателем быть перестал, бывало ли когда-нибудь, чтобы тот, кто прежде писал хорошо, вдруг стал писать плохо? Вглядываясь в историю литературы, приходишь к убеждению противоположному: нет, этого не бывало почти никогда. Иллюзия, ошибка возникает порой от роста писателя, роста, за которым мы не можем угнаться, а порой оттого, что изменяемся мы сами, наши вкусы и требования. Некоторым из нас когда-то очень нравился Бальмонт, а если позднее нравиться перестал, то не столько потому, чтобы он действительно утратил и дар и мастерство, сколько потому, что мы стали иного в поэзии искать и от нее ждать. Достаточно раскрыть «Горящие здания» или «Будем, как солнце», сборники когда-то сведшие с ума пол-России — правда, непосредственно вслед за тем, как пол-России свел с ума Надсон! — чтобы в этом убедиться. Пример обратный, противоположный — «Воскресение» Толстого. При появлении его чуть ли не все сокрушались и недоумевали: разве это наш, прежний Толстой? Едва ли кто-нибудь сокрушается над слабостью «Воскресения» теперь. Конечно, того безбреж-

ного разлива, той гомеровской роскоши вдохновения, которое есть в «Войне и мире», в этом романе нет. Силы уменьшились. Однако убыль их искуплена опытом, не только внутренним, но и чисто-словесным, строгостью к себе, пренебрежением ко всему, чем пренебречь можно, т. е. именно духовным ростом. Падения нет и быть не могло. Если, что и выделяет Бунина среди всех других писателей, то лишь то, что у него даже и физические силы не скудели. Рука становилась всё увереннее, ум зорче и взыскательнее.

«Деревня» написана почти полвека тому назад, и с чисто художественной точки зрения не может быть поставлена в один ряд с поздними книгами Бунина. Однажды, услышав или прочтя, что Андрэ Жид считает эту повесть его шедевром, Иван Алексеевич махнул рукой и с усмешкой сказал:

— Ну, что же с француза спрашивать? Он умный старик, а всё-таки француз... Я как-то стал читать себя в переводе, а потом прочел Наживина, тоже в переводе. Честное слово, никакой разницы! А насчет «Деревни» вот что: там слишком много толчеи... Я ее как-то слишком *густо* написал!

В самом деле, в «Деревне» — особенно по сравнению с подлинными бунинскими писаниями — мало воздуха, нет в ней того стилистического чувства меры, которое чувствуется в «Жизни Арсеньева», например.

Но всё-таки это книга замечательная, и жаль, что ее теперь мало читают. Немного у нас повестей и романов, где то, что картинно называют «исторической Немезидой», присутствовало бы столь грозно, явно, хоть и незримо.

Бунин, вероятно, сам не знал, что он накликает. От тех выводов, которые из его повести неизбежны, он категорически отказался. Но шумят в «Деревне» такие бури, звенит такое безысходное отчаяние, заложено в ней столко взрывчатых веществ, что, пере-

читывая повесть, невольно спрашиваешь себя: могло ли всё это разрешиться благополучно? С каждой ее страницей становится всё очевиднее, что надежд и шансов на благополучное разрешение было крайне мало. Разум Бунина, может быть, и подсказывал ему успокоительный ответ. Но чутье поэта несомненно говорило ему, что изменить и предотвратить уже ничего нельзя, что вопрос только в сроках. Впечатление, оставляемое «Деревней», сводится к ощущению или предчувствию неминуемой катастрофы, крушения, проигрыша. Проиграли Россию. Полвека тому назад это впечатление вызвало толки об излишнем пессимизме, даже о клевете. Но клеветы не было, и в предвидениях своих Бунин не ошибся.

«Деревня» — на редкость правдивая и мужественная книга. И читая ее, лишний раз убеждаешься, что правдивее, художественно-честнее Бунина в нашей новой литературе писателя не было. Его поэтому не сразу и оценили, что он в этом отношении не шел на уступки, особенно в эпоху, когда понятие реализма, легкомысленно отождествленное с фотографической точностью, казалось окончательно сданным в архив.

Исключительно показательно отношение Бунина к Чехову. Не будет преувеличением сказать, что он преклонялся перед ним, и в частности постоянно вспоминал его «Архиерея», особенно пришедшегося ему по душе. Да и вся вообще повествовательная проза Чехова восхищала его, кроме, пожалуй, мелких юношеских рассказов, где кое-что заставляло его неодобрительно качать головой. (Ни к чему на свете Бунин не был так строг, так чувствителен, как к юмористике).

Всем памятно, всех, кажется, без исключения рассмешило словечко Тэффи в одном из первых ее эмигрантских набросков: полковник-галлиполиец, выходящий в Париже на пляс де ля Конкорд и скорбно вопрошающий, оглядываясь вокруг:

— Ке фер? Фер то ке?

Бунин, вообще Тэффи любивший и ценивший, не раз говорил об этом «фер-то-ке» страдальчески морщась: «что за пошлость! Как могла она это написать?»

Но он не любил пьес Чехова, и уже совершенно не выносил в них того, что трудно объяснить иначе, как уступкой дешевому и слащавому лиризму, а может быть и театральному окружению, представленному женой, и что в самом деле — надо же в этом признаться! — недостойно высокого и прекрасного чеховского дарования: не выносил стихотворений в прозе, вроде того, под которое оканчивается «Дядя Ваня». Для него это было — будто железо по стеклу. И как бы нам, по старой памяти, ни было мило и дорого это «небо в алмазах», неужели решится кто-нибудь из нас сказать, что в отталкивании своем Бунин не был прав? Ведь если есть в русской литературе что-либо, что дает ей равное величие, равные права с любой из великих литератур мира, то ведь никак не богатство имен, тем, стилей, произведений, направлений, не что-либо количественное вообще, а лишь единственное ее чувство правды и лжи, естественности и позы, ее отвращение от всякой мишуры, то ее природное свойство, которое заставило Пушкина так быстро покончить со всеми навязанными ему извне романтизмами или байронизмами. Один тот факт, что Пушкин писал «Онегина» и «Капитанскую дочку» приблизительно в те самые года, когда во Франции — неизмеримо же более развитой и литературно и обще-культурно! — Виктор Гюго ошеломлял современников своими, может быть, и гениальными, но напыщенными, и на русский

слух ходульными, ребяческими словесными фантазиями, есть наш «патент на благородство», которого никто у нас не отнимет. Бунин этим «патентом» дорожил и знал, к чему он обязывает.

Оттого о Бунине всегда было неловко, трудно, — до какой-то даже мучительности! — писать. Всегда приходило в голову: ведь он прочтет то, что ты пишешь, прочтет и, конечно, почувствует, отзовется на малейший промах. Тут слишком нажата педаль, там употреблено слишком эффектное слово... а как без этого обойтись? Я только что, например, написал слово «трагический»: «трагическая сущность «Темных аллей». В книге Виноградова «Русский язык» приведено замечание Толстого об этом слове, — цитирую по памяти, не имея книги под рукой, но кажется верно. Толстой ворчал:

— Трагический, трагический... Придет Тургенев, тоже будет всё повторять «трагический»!

Стилистическая пропасть, отделяющая Толстого от Тургенева, бесконечная стилистическая правота Толстого, обнаруживается, по-моему, в этом замечании сразу! Не знаю, помнил ли его Бунин. Не сомневаюсь, однако, что он разделил бы толстовскую брезгливость к словесной декоративности, притом донельзя стертой. Но еще раз: как без нее обойтись, как совладать в этом смысле с самим собой, ибо, что же скрывать, тянет иногда ввернуть в фразу какой-нибудь звонкий эпитет, нравится иногда какой-нибудь изысканный, модный словесный наряд, и пока внутренно не дорастешь до того, чтобы окончательно, бесповоротно, раз навсегда нравиться это перестало, бессмысленно подделываться под ту непринужденность и простоту, которые в украшениях не нуждаются и даже их не терпят! (т. е. пока не опостылеет кокетство, которого по Пушкину — «не терпит высший свет»).

В единственной большой посвященной творчеству

Бунина книге есть достойная внимания фраза: Бунин будто бы озабочен «проблемой Бога». Книга — Кирилла Зайцева «Жизнь и творчество И. А. Бунина» — кое в чем любопытная, толковая, во всяком случае не совсем пустая. Но стоило ли Бунина читать, стоило ли в него вчитываться и вдумываться, чтобы, говоря о нем, допустить соединение слов, режущее слух и менее острый чем его? Как бы хорошо и обстоятельно ни был Бунин в этой книге разъяснен и проанализирован, с «проблемой Бога» читатель отбрасывается от него на тысячу верст. Стиль ведь это не только человек, стиль это и путь к человеку. Не осуждаю покойного Зайцева, тем более, что только что признался и сам в подобной оплошности... Но всем надо бы у Бунина учиться — тому, как писать, тому, что такое слово, тому, как пользоваться словом, без всякой надежды, конечно, и без малейшей претензии когда-нибудь уподобиться ему в волшебстве слова, волшебстве, главным образом и основанном на полном соответствии теме, чувству, мысли.

В книгах Бунина даны несравненные картины русской жизни, и не только такой жизни, конечно, какая показана в «Деревне» или в «Суходоле». Но всё же, если ограничиться житейской поверхностью их, картины эти почти всегда грустные, «ущербные».

«Всё еще Русь, Русь, но уже на исходе», меланхолически заметил как-то Бунин в конце одного из своих рассказов, — будто вспомнив знаменитый и чудесно-поэтический стих из «Слова о полку Игореве». Однако Бунин меньше всего бытописатель. Скажу еще раз, — рассказывая о России, перечисляя, перебирая всё

то, что в ней было, оплакивая то, что в ней погибло и не возродится, он говорит и о чем-то более общем и глубоком. За связью с Россией чувствуется связь с землей, с миром, и нерасторжима его зависимость от России лишь в плане внутреннем, не географическом. Кстати, проведя долгие года на юге Франции, Бунин рассказал и об этом благословенном уголке земли, и сделал это так, как мало кто из французов. Невозможно, тому, кто помнит его «Notre Dame de la Garde» — короткий, как будто незначительный очерк, — невозможно читателю Бунина проехать через Марсель и не вспомнить его слов о марсельских «нагих, пустынных окрестностях, говорящих уже о близости Испании». Кому, какому Альфонсу Додэ, какому природному провансальцу пришло это в голову? Несколько слов, но в них запечатлен целый пейзаж. Неудивительно значит, что книги Бунина в целом напоминают ряд зеркал, в которых Россия отразилась со всем тем, чего никто другой из наших новых художников в ней не подметил и не уловил.

Как нельзя лучше подводят итог его деятельности те строки, которыми он закончил один из самых последних, почти предсмертных своих рассказов.

Рассказ — о старом матросе Бернаре, бретонце, бывшем когда-то приятелем Мопассана. Умирая, Бернар сказал: «Думаю, что я был хороший моряк».

Бунин вспоминает об этих словах и пишет: «Мне кажется, что я как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар».

На величавую, гордую, спокойную — без бахваль-

ства — простоту этих слов ответим с уверенностью: да, заслужил. Без Бунина в нашей литературе стало темно, пусто и даже как-то беспорядочно, будто ушел из нее человек, который самым присутствием удерживал ее от распада, разброда и безотчетно заставлял всех подтягиваться.



ЕЩЕ О БУНИНЕ

ПО ПОВОДУ «ВОСПОМИНАНИЙ»

Воспоминания Бунина, в той части по крайней мере, которая касается его сверстников, почти сплошь насмешливы. О Толстом он пишет благоговейно, об Эртеле благожелательно и почтительно, о Чехове, — правда, с оговоркой насчет его пьес, — вспоминает с восхищением, но едва перейдет к «декаденству», т. е. к тому периоду, в который поэзия с Блоком во главе или в центре ее, оказалась значительнее и пожалуй даже популярнее прозы, его иронии и презрению нет конца.

Невозможно не задуматься над его книгой: если был упадок, откуда и отчего он возник? действительно ли он был? действительно ли в течение четверти века русская литература оказалась во власти беззастенчивых болтунов, ломак и обманщиков, за которыми плелись наивные, доверчивые простачки? не было ли за этим падением, за этим коллективным оглупением и кривлянием — во многих случаях несомненным, и Буниным правильно оцененным, — чего-то такого, что Бунин проглядел?

Воспоминания его начинаются с девяностых годов. Именно в то время что-то в нашей литературе надломилось, и ворвалась в нее ватага молодых людей, кричавших главным образом о самих себе, искавших новизны во что бы то ни стало, поклонявшихся красоте, будто бы не имеющей ничего общего с добром или истиной... Конечно, я схематизирую и упрощаю, но

делаю это потому, что для обрисовки этого движения, к тому же достаточно известного, нужны были бы страницы и страницы.

Бунин остался от сверстников своих в стороне, не примкнув ни к эстетам, ни к общественникам, старавшимся дать отпор высокомерно-беспринципной молодежи. По складу своему, он, назвавший себя в юности последователем Флобера, считавшийся в поэзии «парнасцем», должен был бы оказаться в лагере поклонников красоты. Но его мутило от их излишеств, от их самоупоения, от их самодовольства. Ему чужды были их выкрики и манифесты, большей частью аляповатые. Да и не только это отталкивало его: как отчетливо обнаружилось в оценке, которую Бунин дал чеховским драмам, ему была нестерпима та гипертрофия лиризма, та назойливая чувствительность, которая, кроме него, почти никого не коробила. Оглядываясь сейчас на то время, о котором Бунин вспоминает, видишь, что действительно осталось от него маловато и что немногое уцелевшее уцелело лишь благодаря духу сопротивления, которым было оживлено.

Но прав ли был Бунин исторически, и нет ли в каждой эпохе чего-то такого, что понять, разделить и принять необходимо? Это вопрос совсем другой, и возражения, которые Бунину следовало бы сделать, сосредоточены именно вокруг него.

Прав ли был он по существу? Не помню в чьих записках о встречах со Львом Толстым рассказано, как Толстой, разводя руками и усмехаясь, говорил о стилистических новшествах Горького, в частности о знаменитом «море смеялось».

— Ну, что же, если им это нравится, дело их... дело их!

Разумеется, подобная новизна должна была быть Толстому смешна, как смешны были ему всероссий-

ские восторги, ею вызванные, и всё то, вообще, что ей в литературе сопутствовало. С высот своего царственного мастерства, с высот «Воскресения», тогда писавшегося и не сразу полностью оцененного, (вероятно показавшегося «несколько устарелым по фактуре», как любят выражаться профессиональные теоретики искусства), мог ли он не видеть, что в «смеющемся море» ничего, кроме манерности, нет? Бальмонт утверждал, что Толстому очень нравились его стихи и что хохотал он над ними притворно: пусть это смелое утверждение останется на совести покойного поэта. Не думаю, впрочем, чтобы он и сам словам своим верил.

Над «ароматными осиянностями» или «бледнопепельными жемчужностями» Бальмонта, над развеселившимся морем Горького хохотал и Бунин. Повидимому, единственный из своих сверстников и современников был он наделен острейшим, непогрешимым чувством фальши, чувством, заставлявшим его болезненно морщиться даже от монологов некоторых чеховских героинь. Всякая взвинченность, всякое чрезмерное нажимание педали было для него, — и осталось до последних его дней, — мучительно. В те годы он читал Толстого и недоумевал: если еще жив человек, пишущий с такой глубокой, правдивой и окончательной полнотой, к чему эти искания, эти метания, нередко удовлетворяющиеся словесной мишурой? Можно было бы сказать и иначе: если есть стихи Пушкина, к чему стихи Бальмонта, и как может человек, обладающий чутьем и слухом, Бальмонта после Пушкина читать?

Вспоминая на склоне лет свои давние отвращения и отталкивания, Бунин торжествовал. В конце концов, победителем оказался он, и поколения, пришедшие за ним, согласились без малейших оговорок, что Пушкин лучше Бальмонта, и нисколько в сравнении с ним не увял, а Толстой лучше псевдо-новаторов, вроде

Пшибышевского и других. Спорить тут не о чем, для всякого, не сошедшего с ума, человека это дважды два четыре.

Но история, а вместе с ней литература и искусство, в развитии своем никогда не движутся по прямой линии, и нельзя было ни Пушкина, ни Толстого продолжить, а может быть и по-настоящему понять, не нырнув по какому-то таинственному велению эпохи в область тех «тайн» и «бездн», которые всё же не сплошь были выдуманы присяжными литературными шутами. С областью этой связано имя Блока, в ней он жил и умер. А ведь Блок был одним из самых честных и духовно требовательных людей в русской литературе, Блок был подлинно измучен совестью, и в этом смысле он отчетливее, чем кто-либо из его современников, восходит именно к Толстому. Да и вообще, можно ли говорить о сплошном шутовстве и бесстыдном фокусничании? Обращаюсь ко всем тем, кто начал с началом века жить, в особенности, к тем, кто помнит довоенные годы: каким волнением все тогдашние намеки, полувопросы, полуответы, догадки, предчувствия переполняли наши сердца, какой отзвук находили в них! Как читали мы в журналах стихи Блока — «Шаги командора» в «Русской мысли», «Рожденные в года глухие» в «Аполлоне» — сразу, на всю жизнь, запоминая их наизусть! Как жадно пытались расшифровать то, о чем писал Андрей Белый, с жестокой несправедливостью представленный Буниным пошловатым, полусумасшедшим фигляром, — Андрей Белый, может быть и развеявший по ветру все свои дары, но гениально-отзывчивый на всё значительное и глубокое, и сам так много в себе носивший! Да, бесспорно, было в Андрее Белом актерство, было что-то несносное, слишком размашистое, с транцендентально-хлестаковским привкусом, но было и другое, ослепительное... если только заставить себя в него вглядеться! Теперь мы может

быть и видим, что между Пушкиным и Толстым с одной стороны, и тем, что у Блока и Белого нам дорого, необходимой пропасти нет, но надо было подышать их воздухом, постранствовать вместе с ними по их пустыням и дебрям, чтобы открытие это сделать.

Есть у Достоевского замечательная страница о Байроне (в замечательной статье о Некрасове, появившейся вскоре после смерти поэта, пожалуй, лучшем, самом проницательном, что о Некрасове у нас вообще было написано) и о том, как нужен был Байрон эпохе, чтобы выразить ее тоску. В девяностых годах в русской литературе тоже была тоска, и присутствие Толстого не могло ее полностью утолить, — приблизительно так же, как присутствие Гёте не могло свести на нет значение Байрона, сколько бы Гёте ни был крупнее, долговечнее его... Бунин отнесся к своему времени с высокомерием наполовину основательным, наполовину ошибочным, и оттого, читая его «Воспоминания» хочется порой воскликнуть: как верно и до чего неверно! В особенности, когда он пишет о Блоке. Нет, разумеется, ни малейшего сомнения, что если бы Пушкин и Толстой прочли блоковские стихи, они заодно с Буниным возмутились бы и с оценкой его согласились бы. Но если представить себе, что где-нибудь, в каких-нибудь потусторонних Елисейских полях, их тени с блоковской встретились, у них вероятно нашелся бы общий язык, и оказалось бы, что различие методов, приемов и стилей не имеет решающего значения в служении вечному делу искусства и правды. Настаиваю на слове правда. Нельзя же допустить, что литературными гаерами начисто обмануто было целых два поколения, что мираж длился несколько десятилетий! К людям высоко-искренним примазались шарлатаны, воспользовались близостью их, составили себе за их счет состояние, — это бесспорно, и обстановка для очковтирательства была в те годы

самая благоприятная. Но оттого-то оно и оказалось возможно, что было ему на что опереться.

Случается, значит, и самым выдающимся писателям рассеянно пройти мимо того, что видят обыкновенные смертные.

ПО ПОВОДУ «ТЕМНЫХ АЛЛЕЙ»

Эта последняя бунинская книга, которую автор считал сборником лучших своих рассказов, принята была сравнительно холодно. Правда, в печати отзывы были, как обычно, одобрительные, даже восторженные: кто же в самом деле, кроме людей, литературе чуждых, отважился бы Бунина на склоне его лет бранить? Но «устная пресса» была несколько другая. Многие почтеннейшие люди сокрушенно качали головой и, не отрицая художественных достоинств рассказов, удивлялись их темам, их характеру...

Подзаголовком к сборнику Бунин мог бы взять название одной из бальмонтовских книг: «Только любовь». Многим показалось, что диапазон его творчества сузился, и что его пристрастие к любовным историям, после «Деревни» или «Жизни Арсеньева» граничит с одержимостью навязчивой идеей. Между тем, Бунин не изменился, не изменил самому себе. Любовь, — вернее влечение одного пола к другому, — всегда представлялась ему едва ли не самым значительным и загадочным, что есть на свете, чем-то «поистине неизъяснимым, божественным и дьявольским», как сказано в «Темных аллеях». Достаточно перечесть самые ранние бунинские писания, чтобы в этом убедиться. К концу жизни он стал как бы менее рассеян, чем был прежде, и с большей, чем прежде исключительностью или настойчивостью, принялся всматриваться в источник и корень бытия, оставив его оболочку. Он захотел, хотя бы с двухтысячелетним опозданием, принять

участие в платоновском пире и, предвидя осуждение, недовольство или удивление, с гневом и скорбью воскликнул:

— Когда я пишу об этом, меня упрекают в бесстыдстве и низких побуждениях...

«Пир» Платона... Да, у Бунина речь идет о московских молодых купчиках или орловских крестьянках. Небо у него не темно-лазурное, афинское, а простенькое, русское, серое. Да, у Бунина нет и в помине той отрешенности, которая в конце концов пробивается в «Пире», тая в себе предчувствие аскетизма, средневековых томлений, романтических вздохов, Тристана, Вертера. У Бунина душа телом не тяготится, и если даже порой ощущает его как темницу, то уходить из темницы не склонна. Однако тема его, «божественная и дьявольская», Платону близка, и когда одна из его героинь задумчиво спрашивает:

— Разве бывает несчастная любовь?

— она, сама того не зная, касается глубочайшей сущности бессмертного диалога. Всякая любовь — великое счастье, «дар богов», даже если она и не разделена. Оттого от книги Бунина веет счастьем, оттого она проникнута благодарностью к жизни, к миру, в котором при всех его несовершенствах, счастье это бывает. «Всё добро зело», как бы говорит автор «Темных аллей», оглядываясь на прошлое и подводя итог тому, что видел и знал.

А упреки в бесстыдстве, очевидно и до самого Бунина доходившие, оставим на совести тех, кто считал необходимым и возможным их делать... Я только что сказал, что от «Темных аллей» веет счастьем. Да, счастьем, и вместе с ним щемящей тоской о том, что жизнь уходит, что даже если и есть потусторонний мир, в нем нет и не может в нем быть всего, придающего очарование и прелесть миру нашему. Не уверен, вопреки Бунину, что действительно «Темные аллеи»

— лучшая его книга, но в самом деле, только в ней так явственно звучит мотив «блаженства и безнадежности», «не скудеющей нежности в сердце» при «скудеющей в жилах крови». Кстати, тот же Платон, если бы некоторые наши особенно ретивые цензоры удосужились его перечесть, тоже, надо полагать, подвергся бы нападкам! Не случайно еще Расин, страстный его поклонник, переводя «Пир» на французский язык, выпустил две или три страницы, очевидно боясь оскорбить блюстителей нравственности. А что сказать о языческой непринужденности Шекспира! Бунинская книга кажется необыкновенно откровенной и смелой лишь в литературе русской, где по историческим условиям дух Возрождения никогда силен не был, а если иногда и пытался пробиться и вспыхнуть, как у Пушкина, то сейчас же чахнул и гас под аскетическими ветрами, в данном случае гоголевскими. Аскетизма в чистом его виде нет, конечно, в советской литературе, но по совсем другим причинам, о которых не место здесь говорить, сухой, не то чтобы бесплотный, а скорей внеплотский привкус в ней оказался еще сильнее, чем в нашей словесности дореволюционной. Правда, была у нас «Анна Каренина». Но не случайно Салтыков-Щедрин в раздражении охарактеризовал роман грубым медицинским словечком, а умница-Некрасов, может быть, первый человек, Толстого по-настоящему понявший (отзыв о «Севастополе»), приветствовал его на этот раз легковесно-насмешливой эпиграммой... Очевидно, в «Анне Карениной», с некоторыми анниными двусмысленными снами и вскользь брошенными намеками, тоже было кое-где усмотрено «бесстыдство».

Сейчас об этом смешно и грустно вспоминать. Когда-нибудь смешно и грустно будет вспоминать, что Бунину на старости лет приходилось выслушивать обвинения в потворстве «низким инстинктам».

«ОСВОБОЖДЕНИЕ ТОЛСТОГО»

Есть в «Войне и мире» необычайно характерная для Толстого фраза, которая затем, в чуть измененном виде, повторяется у него много раз:

— Он понимал это не разумом, а всей жизнью.

Трудно найти слова, которые точнее определили бы смысл и характер книги Бунина о Толстом: понимание «не разумом, а жизнью». Оттого впечатление от этой книги двоится: с одной стороны, рассудок несколько озадачен зыбкостью предлагаемого истолкования, с другой чутье обезоружено правдивостью постижения. Если применить к «Освобождению Толстого» знаменитый вопрос маршала Фоша, вопрос даже и в литературе очень существенный, полезный, нередко решающий: de quoi s'agit-il?.. «в чем дело? о чем речь?» — ответ получится не совсем отчетливый. Но почти всё построение бунинской книги обращено к тому, чтобы показать невозможность единого и стройного построения такой личности, как Толстой, почти всё в ней клонится к обоснованию слов Софии Андреевны, сказанных ею незадолго до смерти:

— Сорок восемь лет прожила я со Львом Николаевичем, а так и не узнала, что он был за человек!

Название книги как будто обещает план, схему чертеж, в соответствии с которыми расположены будут биографические факты и авторские комментарии. Название наводит на мысль о жизнеописании в стиле тех,

где всё развертывается как бы по указанию невидимого режиссера и где в декоративно-размеренном порядке причины сцеплены со следствиями. Биография Толстого поддается такой обработке, она, пожалуй, могла бы ей поддаться лучше большинства других, благодаря «перелому» в начале восьмидесятых годов, а в особенности благодаря концу, печальному и скромному по существу, но таящему в себе, независимо от желания Толстого, матерьял для более или менее эффектной и трескучей декламации. Бунин, однако, далек от стремления пронизать свою книгу каким-либо «идейным стержнем», и, пожалуй, лишь в последних главах ее, там, где он спорит с Маклаковым и Алдановым, сбивается на общие рассуждения, в противоречии с самим собой. Пока его не отвлекает полемика, он слушает, вдыхает, осязает Толстого всеми органами восприятия и чувствует, что нельзя решить и установить, чего Толстой хотел, над чем бился, куда шел, а можно только уловить в его внутреннем облике какой-то изначальный разлад, какую-то несговорчивую волю, терзавшую его и гнавшую к победе над самим собой: то, что в зародыше испытывал князь Андрей, слушая пение Наташи, то, что позднее, и с удесятеренной силой, испытывает герой несомненно-автобиографических «Записок сумасшедшего».

Замечательно, что несмотря на подчеркивание всего физического и телесного, на все эти фамильно-толстовские «зубы, челюсти, глаза», о которых Бунин со слов Лопатиной с увлечением рассказывает, Толстой получился у него неизмеримо духовней, душевней, даже нежней, чем у кого бы то ни было, как-то мягче, тише, беспомощнее. Ведя открытую полемику с Алдановым и Маклаковым, Бунин втайне спорит не только с ними, а и с Мережковским и Горьким, и в особенности с теми бесчисленными любителями готовых формул, которые говорят об «апостоле любви и мира» или «о

могучем брате и заступнике всех обездоленных». Спорит он даже с Лениным, но на этом долго не задерживается, с раздражением отшвыривая те высокомерные и поверхностные статейки, которые в казенной русской критике почитаются верхом гениальности (поверхностные, но — надо правду сказать, — ядовитометко написанные: достаточно вспомнить, например, издевательскую фразу о «рисовых котлетках»).

Мережковский назвал Толстого «тайновидцем плоти», приписав «тайновидение духа» Достоевскому. В этом сказалась не только присущая Мережковскому склонность к параллелям и к тому, чтобы от тезиса и антитезиса прямой дорогой направиться к синтезу, но и нечто более глубокое, более органическое. Всем известно, что Мережковский не любил Толстого (в сущности, даже не выносил, сколько бы не говорил о своем восхищении и преклонении) и высоко чтил Достоевского, всем известно, что Бунин терпеть не мог Достоевского и боготворил Толстого[1].

Для Мережковского у Толстого было «мало духа». Не играя словами, можно было бы сказать, что

---

[1] Короткое воспоминание, мимоходом.

Было это года за два до смерти Бунина. Только что оправившись от воспаления легких, он уезжал с женой, Верой Николаевной, из Парижа на юг Франции, где должен был провести зиму. Друзья его собрались на Лионском вокзале для проводов. Бунин был настолько слаб, что каждый невольно спрашивал себя: вернется ли он? да и доедет ли? Однако он подошел к окну вагона, хмуро и недовольно глядя на обычную суету на платформе. Неожиданно, в самую последнюю минуту, он сделал мне знак: подойдите, мол, поближе... Я подошел. Задыхаясь, с трудом, Бунин проговорил: «Читал... я вчера... Достоевского: ах, как плохо! Боже мой, до чего плохо!»

Поезд тронулся. Бунин, слегка высунулся из окна, и усмехнувшись, отрицательно помахал пальцем, что означало: ничего ваш Достоевский не стоит!

он в общении с Толстым страдал от отсутствия того особого, пост-романтического, разреженного, леденящего эфира, которым, как и другие люди его склада, он только и мог дышать, и который в таком изобилии разлит у Достоевского. Отталкивание Владимира Соловьева от Толстого, — доходившее у умнейшего человека, каким несомненно был Соловьев, до запальчивых и чудовищно-глупых пророчеств насчет того, что юмористические стишки Ал. Толстого будут читаться еще тогда, когда о «Войне и мире» или «Анне Карениной» все забудут («Три разговора»), — отталкивание это было основано на том же. Весь погруженный в свои видения, вечно витавший в «нездешнем», Соловьев тоже, повидимому, задыхался от толстовских запахов, красок, звуков, от той связи с землей, которой проникнута каждая толстовская строка. Толстой как будто мешает Соловьеву или Мережковскому взлететь, унестись из постылого для них земного мира, и им с ним становится скучно. С этим ничего поделать нельзя, и смешно было бы приписывать это различию литературных школ, стилей и направлений. Литературный стиль у писателя сколько нибудь оригинального, есть результат душевных особенностей, и не он влияет на них, а они на него. Бунин страстно возражает всему тому строю мыслей и чувств, который в новейшей нашей литературе особенно отчетливо отражен Мережковским, Бунин не допускает никаких бесконтрольных метафизических взлетов, и ценит только то, верит только тому, что связано с землей, плотью и стихиями. Поэтому Толстой для него духовен максимально, т. е. настолько, насколько это вообще возможно: большего нельзя требовать, большего нельзя и добиться. Еще раз сошлюсь на князя Андрея, слушающего Наташу: «Страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределенным, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным,

чем был он сам и даже была она, эта противоположность томила и радовала его...»

Толстой чувствовал, сознавал противоположность и считался с нею. Для Достоевского не было противоположности, а было два отдельных мира, каждый из которых живет по своим законам. Оттого он Бунину и был мало интересен, что на бунинское ощущение жизни, как целого, без разрыва духа с материей, все его домыслы и догадки, все созданные им образы, были плодами пустой, больной, будто сорвавшейся с цепи фантазии.

Спор с Горьким, а в особенности с краснобаями, ораторствующими насчет «апостола любви», совсем иного рода, хотя и вытекает всё из того же, кровного подхода к Толстому, который для Бунина характерен. Горьковские воспоминания о Толстом высоко оценены у нас даже теми, кто вовсе не склонен признавать Горького великим художником. Действительно, они ярки, картинны, искусны, если и грешат чересчур явным стремлением избавить Толстого от всякой «иконописности». Бунин отзывается о них как о «сочинении безмерно-лживом, чуть ли не на каждом шагу». Показательно, между прочим, что Горький считал Толстого человеком ограниченного ума, при огромном, конечно, таланте, Бунин же и толстовский ум определяет как «совершенно необыкновенный». Каждый, очевидно, вкладывает в понятие «ума» свое, условное содержание. Толстовский ум был действительно ограничен в том смысле, что был, как говорится, до отказа переполнен своей пищей, что не вмещал он мыслей чужих, что для многого был поэтому наглухо закрыт, — примером чего останется навеки вечные «Что такое искусство», трактат столь же гениальный (морально гениальный), сколь и неприемлемый в характеристиках и оценках. Если бы не пламенная, неотразимая искренность тона, книга была бы

истинным памятником глухоты и близорукости! Помимо того, толстовский ум был сравнительно слаб в тех отвлеченных, чисто-логических построениях, которые не имеют непосредственного отношения к реальному, конкретному существованию каждого из нас. Надо бы сговориться насчет того, что такое «ум», прежде чем спорить о нем: если Кант, например, был умен, то в этом смысле Толстой умен не был. Здесь, в этой области, не только всякий подлинный философ, но и тот же Достоевский, например, неизмеримо гибче, богаче, ловчее и притом расточительнее его... Но, конечно, людей, их взаимные отношения, их еле-еле прорывающиеся, самые случайные побуждения, весь их безотчетный внутренний мир, всё то вообще, что можно подвести под понятие «жизнь», Толстой понимал, как, кажется, никто никогда, ни до, ни после него, и тут ум его почти беспримерен (едва ли не самый проницательный, самый тонкий из новейших французских критиков, покойный Шарль дю Бос утверждал, что людей действительно знали и умели изображать во всей мировой литературе только два писателя: Шекспир и Толстой). Конечно, «Анна Каренина» — беспримерно умная книга, при всех других ее свойствах, и тут, в применении к ней, слова Горького об «ограниченности» нелепы и возмутительны. Но произошло недоразумение: одно и то же слово оказалось по-разному истолковано! Бунин с необычайной остротой чувствовал всякую фальшь в рассказах о Толстом, и размашистый, несколько развязный горьковский набросок оказался для него так же неприемлем, так же мучителен, как и попытки создать из Толстого благостного старца, изрекавшего душеспасительные истины или здесь я позволю себе процитировать одного из наших современных авторов — «давшего своим великолепным уходом незабываемый урок всей культурной общественности». Бунина отвращает

всякая реторика, и в этом отношении он настолько щепетилен, что достаточно иногда одного сомнительного слова, чтобы подорвать его доверие. Как созданные Толстым образы людей настолько правдивы, что порой теряют отчетливость в очертаниях, так и сам Толстой у Бунина вышел, может быть, не совсем ясен, но сложнее и правдоподобнее, чем у других[2].

Не совсем ясно у Бунина, в чем именно «освобождение». Буддийские толкования сплетаются в книге с пантеистическими, а иногда и с христианскими, тщетно стремясь к цельности и к логической, поступательной последовательности. Мысль не вполне удовлетворена, но чувство вознаграждено той «земной проверкой», которая везде дает себя знать, вместе со страст-

---

[2] Удивительно, что второстепенные толстовские персонажи всегда законченнее и ярче, нежели его главные герои. Какое чудо портретной живописи старик Болконский, и насколько расплывчатее князь Андрей! Насколько Вронский туманнее, нежели Стива Облонский! Как неясен Неклюдов! Повидимому, чем пристальнее был взгляд Толстого, тем больше ему открывалось — до невозможности, в конце концов, всё связать воедино, и восстановить личность из миллиона противоречивых данных. На эту невозможность есть в «Воскресении» прямое указание (сравнение человека с рекой).

По поводу параллели между Толстым и Шекспиром: не будет ли правильно сказать, что впервые в мировой литературе образ человека, воспринятого не как «тип» с резко обозначенными, неизмененными чертами характера, а как некое колеблющееся, мерцающее, туманное пятно появился с «Гамлетом»? Толстой изумлялся: у Гамлета нет никакого характера, а критики до сих пор ломают себе голову, чтобы характер его разгадать! Но ведь и у князя Андрея нет характера в том смысле, в каком есть характер у Обломова или у Хлестакова; у Наташи Ростовой нет характера по сравнению с любой тургеневской героиней или Соней Мармеладовой. Толстой был у нас единственным учеником и последователем Шекспира, и лишь по какому-то непостижимому недоразумению на него обрушился.

ной, «истинно-сыновней» — как говорит сам Бунин — преданностью Толстому. Построение Мережковского — соглашаемся мы с ним или нет — было определеннее и тверже. Горьковские воспоминания пожалуй ярче, во всяком случае эффектнее. Но Мережковский и Горький, каждый по-своему, ломают Толстого, приспосабливают его к своему о нем представлению. У Бунина он проще, доступнее, «горестнее», и в этой простоте своей еще величавее.



АЛДАНОВ

Есть во всем, что пишет Алданов, одна особенность, которую не могут не ценить читатели: необычайная «занимательность» чуть ли не каждой страницы. Ставлю слово «занимательность» в кавычки умышленно, подчеркивая, что слово это в данном случае не совсем точно или не совсем традиционно передает мысль. Обычно ведь считается занимательным то, что полно внешнего движения, авантюрных неожиданностей в фабуле и всяческих метаморфоз в положениях. Однако Метерлинк когда-то не без горькой иронии заметил, что это «литература для дикарей», и Алданов, разумеется, от нее далек. — У него — другое. У него — особый, редкий дар: он как бы непрерывно заполняет пустоты в читательском сознании, ни на минуту его не отпуская, но при этом нисколько его не утомляя.

Алданов не бывает не интересен. Если бы он когда-нибудь решил пересказать легенду о сотворении мира или басню о стрекозе и муравье, то и это, вероятно, сумел бы сделать так, что от книги трудно было бы оторваться... В чем тут дело? Повидимому, в том, что Алданов не только всё время что-то сообщает, но и почти безостановочно задевает мысль какими-нибудь замечаниями, сравнениями, соображениями, воспоминаниями. У него нет «фразы для фразы», или, говоря проще, — болтовни для болтовни. Он не упивается своим стилем, своим красноречием, как иной оратор — своим голосом. Более, чем кто-либо из современных

русских писателей, он вежлив к читателю, в том смысле, что неизменно помнит о его присутствии и неизменно заботится о его умственном удовлетворении. И читатель ему за это благодарен, часто не отдавая себе отчета, чем эта благодарность вызвана. Можно даже сказать, что предупредительность Алданова по отношению к незнакомцу, держащему книгу в руках, побуждает его к известной сдержанности, и если сравнить раннюю, юношескую его книгу о Толстом и Ромэне Роллане с позднейшими писаниями, видишь, что с годами черта эта в нем усилилась[1]. Алданов как будто стесняется занимать читателя самим собой, т. е. подчеркнуто личным взглядом на что-либо, каким-либо исключительно индивидуальным чувством. Ему неловко обращать на себя внимание, он никогда не «красуется» и предпочитает известную общность суждений — или, вернее, общеприемлемость, — всякой их диковинности и показному своеобразию (впрочем, на это есть у него повидимому иные, более глубокие основания, о которых скажу несколько слов дальше). Очень многие писатели торопятся поделиться с нами своими сокровеннейшими догадками или сомнениями, в этом видят свое назначение, и если в случае подлинной духовной оригинальности — например, у Достоевского, — это захватывает и увлекает, то при подмене пафоса аффектацией — например, у Леонида Андреева, — это скорей отталкивает. Алданов, при внимательном и долгом чтении его книг, становится близок и ясен в целом, но то, что обычно определяется как «мировоззрение» — т. е. не психологический склад, а мысли и взгляды, — это остается неуловимо (по крайней мере,

---

[1] «Ульмская ночь» на первый взгляд противоречит такому утверждению. Но и в ней автор, не случайно выбрав форму диалога, высказывает от лица обоих собеседников суждения порой одинаково веские, и далеко не всегда ясно, на чьей стороне он сам.

в романах его). Зато непрерывно узнаешь, что автор думает о такой-то мелочи, о таком-то явлении или историческом деятеле, и даже не только узнаешь, но и поддаешься на приглашение самому поразмыслить о том же. Автор незаметно дает читателю почувствовать, что его, читательское, суждение может оказаться столь же интересным, ценным, как его собственное, и в ответ мы закрываем книгу с удовольствием, в котором есть и частица польщенного самолюбия. Прельщает в книгах этих даже то, что в них обыкновенно мало бывает загадок, над которыми разуму пришлось бы биться, мучиться, проверять себя: автор — общепризнанно умный человек, значит — решает читатель, — и я не совсем дурак, если с полуслова схватываю все его намеки!

Ни один из современных русских писателей не создал чего-либо достойного сравнения с романами Алданова по сложной стройности частей, по законченности и четкости архитектоники. Композиционный дар, обнаружившийся давно, уже в исторической алдановской трилогии, — явление у нас исключительное, а кому кажется, что композиция в повествовании не Бог весть как важна, тому следовало бы вспомнить пушкинские знаменитые слова о «едином плане дантова Ада...»

Нередко говорят о композиционном таланте Набокова, и в самом деле, Набоков — большой мастер завязок, развязок и вообще ведения действия. Но у него почти всегда — одна тема, один фабульный замысел, который он и развивает, искусно и остроумно. У Алданова совсем не то: его композиционный рисунок, менее драматический и острый, чем набоковский, гораздо шире. Набоков исходит из факта, Алданов в основу того, о чем пишет, кладет образ, из многих единичных фактов слагаемый: «дьявольская разница», хотелось

бы сказать, еще раз процитировав Пушкина. Набокова можно пересказать, потому, что логика в его романах играет роль столь же очевидную, как и связь событий. Алданов, несмотря на последовательность, в повествовании всегда соблюдаемую, на неизменное наличие действия, пересказу не поддается, — по той же причине, почему голосом можно передать мелодию, но никак не полифонию. Оба чувствуют время гораздо сильнее и непосредственнее, нежели пространство — в противоположность Бунину, наименее «временному», наиболее «пространственному» из новых русских писателей, — но во времени Сирин очерчивает эпизод, Алданов — целую полосу его, не ограничиваясь одной сюжетной линией. Незачем, надеюсь, добавлять, что такого рода замечания не представляют собой ни упрека, ни похвалы. Это лишь характеристика метода и приемов, т. е. того, что так же мало определяет истинное значение художника, как описание черт лица в паспорте — красоту или безобразие человека.

В творчестве своем Алданов не столько живописец, сколько скульптор. Его герои вылеплены, большей частью с такой скульптурной всесторонностью, что нечего и добавить. Люди у него не намечены, они полностью показаны, и нам не приходится догадываться по одной черте о всех остальных свойствах того или иного характера: мы человека видим и знаем. Именно она, эта алдановская скульптурная галерея, производит впечатление «мира», хотя от скульптурности порой и кажется, что перед нами мир застывший, безмолвный, показанный нам будто ночью, при вспышке молнии. Каждый отдельный персонаж отчетливо ясен, в особенности персонажи второстепенные, — и как на шедевр Алданова следует в этом смысле указать на Семена Исидоровича Кременецкого из «Ключа», «Бегства» и «Пещеры», видного адвоката, неплохого чело-

века, в сущности даже не глупого человека, но такого, однако, образ которого мог бы послужить для объяснения непереводимого, не совсем понятного иностранцам слова «пошлость»[2]. Русская литература давно ждала своего мосье Омэ («Мадам Бовари»), и наконец в Кременецком дождалась его. Ничего не будет удивительного, если когда-нибудь имя это станет столь же общепонятно в психическом своем составе, столь же «нарицательно», как имя Обломова или, скажем, Рудина.

Кременецкий — личность ни в каком отношении не замечательная, человек он вполне средний. Но некоторая симпатия автора к своему герою нет-нет да и дает себя знать в алдановском повествовании, как чувствуется она и в «Истоках» по отношению к профессору Чернякову, не очень далеко от Кременецкого ушедшему. Объяснение и оправдание этой симпатии можно найти в самом конце «Пещеры», на одной из тех редких страниц, где Алданов, касаясь вопросов важных и так сказать основных, высказывает и свое отшение к ним. Впрочем, в «Пещере» говорит не он, а Декарт, но автор явно с его словами согласен:

— В трудных человеческих делах я побаиваюсь всякой новой правды. Но та правда, которая при первом своем появлении выражает намерение осчастливить мир, внушает мне смертельный, непреодолимый ужас... Вы спрашиваете о выходе? Он был бы для руководителей мира в единении честных людей всех верований, в прочном искреннем союзе для работы, которой всем хватит надолго: для вековой работы над медленным, очень медленным улучшением черной природы человека. —

---

[2] Набоков, верный себе, в аналогичном случае привел другой пример пошлости — Гёте.

Возможно ли такое улучшение? Новейшая наука, как известно, настроена на счет этого крайне скептически, а Бергсон, пришедший на склоне лет к твердому убеждению, что человеческая природа никакому совершенствованию не поддается, что слово «прогресс» в применении к душе или совести лишено всякого смысла, — умер, говорят, с ужасной мыслью о призрачности всякой цивилизации и о первобытных дикарях, вторгшихся во Францию под предводительством дикаря — Гитлера именно для того, чтобы иллюзий ни у кого не оставалось. Но это вопрос сложный, притом вопрос посторонний: кое-какие возражения на слишком прямолинейное его истолкование, если сделать и следовало бы, то не здесь. Нет, однако, сомнения, что для Алданова торжество над «черной природой человека» уже произошло в Кременецком, а тем более в его добрейшей, вечно-хлопотливой супруге Тамаре Матвеевне. У этих людей, при всей их удручающей заурядности, есть сердце, — а не это ли, склонен как будто спросить нас Алданов, самое в человеке важное? Победа над первобытным зверем в этих людях очевиднее нежели в гениальных и бесцеремонных мировых реформаторах. Образ и подобие, по которым согласно религиозному преданию, человек был создан, в Семене Исидоровиче и Тамаре Матвеевне не совсем всё-таки искажен...

Так, догадываясь о смысле и сущности алдановских писаний, приходим мы к заключению довольно неожиданному. Алданова не раз сравнивали с Анатолем Франсом, подчеркивая общий для обоих романистов уклончиво-иронический скептицизм (не так давно в печати промелькнуло сравнение более причудливое: «наш современный Петроний...») Но при всем своем прирожденном западничестве, при всем своем европеизме Алданов в глубине творчества ведет и

продолжает линию скорей традиционно-русскую, чем анатоль-франсовскую.

У него умны и достойны внимания только люди старые. Правда, есть исключение, очень значительное: Байрон в «Могиле воина». Но во-первых, это исторический портрет, а не свободное создание писателя, во-вторых, Байрон — личность, к которой обычные мерки вообще не применимы. Думаю, именно тем он и показался Алданову привлекателен и интересен, что в предсмертные годы был склонен от всех своих обольщений отказаться («почти как Толстой», заметил однажды Алданов в частном разговоре).

Умны в алдановских романах люди старые. Алданов подлинно одушевляется, едва только касается какого-либо «подведения итогов», и лишь на страницах, этому посвященных, пробивается его сдержанный, приглушенный лиризм. Такие страницы есть в каждом его романе, и когда до них доходишь, сразу чувствуешь, что будто произошел разряд какого-то тока.

В этом смысле лучшее его создание — Вермандуа из «Начала конца», и утверждению этому ничуть не противоречит то, что я сказал о Кременецком. Кременецкий — всё-таки жертва Алданова, и если автор в конце концов склонен отпустить ему все грехи за доброе сердце, то усмешки скрыть не в силах. Кременецкий — беллетристически, изобразительно ярче Вермандуа, пожалуй именно потому, что автор на него глядит издалека и особого желания приблизиться к нему не ощущает. Вермандуа — совсем не то. Нет никакого сомнения, что автор в каждом движении ума и души Вермандуа сочувствует ему, хотя и не идеализирует его. Он им не любуется, но понимает его, даже разделяет его опасения или надежды. Глубокий и глу-

боко-человечный образ, и для Алданова чрезвычайно характерно, что именно над ним он с особым вниманием склонился.

Автор «Начала конца» заранее знал, конечно, что Вермандуа легко может стать мишенью для нападок и насмешек. Однако он показывает его таким, как он есть, отбрасывая всякие декорации, маски и прикрасы. Не скрывает он даже того, что по-настоящему волнует его не судьба мира, а нечто совсем иное: хорошенькая, глупенькая Наденька не случайно ловит на себе его ласковый взгляд. Упреки Вермандуа можно бы сделать многие, а самый естественный из них свелся бы к тому, что образ этот не заслуживает внимания, уделенного ему автором, ибо это образ человека конченного, не способного уже ни на какое творчество, не мечтающего больше ни о каком духовном подъеме. Да, пожалуй это так. Но ведь именно в том, что мы порой слишком легко, поддаваясь на удочку пышных слов, называем «творчеством», именно за мнимыми, демонстративными «духовными подъемами» таится нередко столько лжи, бахвальства и даже ледяного безразличия ко всему на свете, что трезвые, совестливые мысли Вермандуа кажутся рядом подлинно живыми, хотя и принадлежат они старику, уже ничего от жизни не ждущему. Есть тип людей — как бы их точнее определить? — они верят лишь тому, что вечно кипит и бурлит, они требуют огня и страсти, заметных сразу в каждом слове, чуть ли не в каждой запятой, они ищут в поэзии показной, вызывающей поэтичности, с длинными кудрями и вдохновенным взором, что и приводит их к убеждению, будто лишь в таком, скажем бальмонто-цветаевском обличьи подлинная поэзия и способна возникнуть, — есть тип людей, которых озадачит и возмутит, что такому существу, как Вермандуа придается значение. В самом деле, подумайте, ни взлетов, ни самозабвения, ни кра-

сивых порывов! Себялюбивый, состоятельный, слегка скучающий парижанин, плотно пообедав и взяв ванну, — к сожалению, недостаточно теплую, как он привык, — ложится в постель и предается печальным размышлениям о суете сует... А в это время, подумайте, где-то идут войны, вспыхивают восстания, молодежь борется за лучшее будущее, поэты пишут вдохновенно-звонкие поэмы, кто-то любит, мучается, сходит с ума, гибнет, — стоит ли, в самом деле, заниматься каким-то одряхлевшим бездельником? Вопрос как будто риторический, и ответ на него подсказывается сам собой: нет, не стоит! «В наше время, когда...» — и так далее. Но ответ это грубый, поверхностный, и если многие, — вовсе не грубые и не лживые, — люди склонны были бы с ним согласиться, то лишь потому, что подчиняются моральной демагогии. Алданов из всех наших писателей — наименее демагогичен, и заметно это даже в его стиле. Быть демонстративно и принципиально «против течения» оказалось бы демагогией. навыворот, и Алданов на это не пошел бы. Без рисовки, без вызова он говорит то, что кажется ему нужным и верным, а как это будет принято — дело для него второстепенное. Если признать, что человек ценен сам по себе, а не только в качестве материала или орудия, важно и интересно всякое его состояние, — тем более такое, когда он сознает пустоту своей жизни, когда уже поздно что-либо в жизни этой исправлять, когда он ищет объяснения или утешения не для себя только, а для всех, (когда он всем существом своим подведен к тому, чтобы понять смысл толстовских слов: «после глупой жизни придет глупая смерть»). Вермандуа — не пророк, не гений, не потрясатель основ. Он умный человек, но по духовному своему складу человек обыкновенный и имеет мужество этого не скрывать. Он — в лагере большинства, и вопреки доктору Штокману,

считает, повидимому, что иногда «большинство бывает право».

Вермандуа на ночь читает Гёте, «Разговоры с канцлером Мюллером» — делая, кстати, об этой удивительной и сравнительно с Эккерманом мало известной книге несколько проницательных замечаний. Отложив книгу, задумавшись, он и спрашивает себя: как жить? чем жить? для кого жить?

«Старый, так много знавший, так много о разном, обо всем, о жизни думавший человек, чему ты можешь научить без парадоксов, без стихов, без звонких речей, чему ты можешь по-настоящему научить другого старого человека, которому тоже осталось жить недолго? Не заглядывая в книгу, помня только общий твой облик, посметь думать за тебя, попытаться, не пользуясь твоими словами, проникнуть в твою настоящую, а не книжную мудрость?

— Делать в жизни свое дело, делать его возможно лучше, если в нем есть, если в него можно вложить хоть какой-нибудь, хоть маленький разумный смысл. Пусть писатель пишет, вкладывая всю душу в свой труд. Не уверять, что трудишься для самого себя: ведь и он мечтал об огромной аудитории, и откровенно советовал тем, кто не ждет миллиона читателей, не писать ни единой строчки. Не задевать предрассудков, по крайней мере грубо, не сражаться ни с ветряными мельницами, ни даже со странствующими рыцарями, если только не в этом заключается твоя профессия политического Дон-Кихота, такая же по существу профессия, как труд сапожника или ветеринара, не потакать улице и не бороться с ней: об улице думать возможно меньше, без оглядки на нее, без надежды ее исправить. Но в меру отпущенных тебе сил способствовать осуществлению в мире простейших бесспорных положений добра. На склоне дней знаменитый врач говорит, что верит только в пять

или шесть испытанных лекарств, вроде хинина. Бесспорные принципы добра почти так же немногочисленны... Как кровь возвращается по венам в сердце, отдав по пути свои питательные вещества, так всего дороже возвращающиеся в сердце, больше ничего не питающие истины. Эти истины беречь про себя, даже и в то время, когда больше не ждешь ничего, кроме пристойных некрологов».

Вермандуа снова раскрывает книгу.

— В ней ничего этого не было.

Но он сам писатель, и притом писатель слишком опытный, чтобы не знать, что важнейшее в книге — то, чем внушен текст и что далеко не всегда заключено в нем дословно. Кстати, он мечтает — повидимому всю жизнь мечтал — написать одну «настоящую» книгу. Но мечты мечтами, а работая по инерции или по привычке, собирается он в ближайшее время сочинить роман из древнегреческого быта, мучительно чувствуя при этом всю постылую «оперность» своей затеи. Не безразличны ему и литературные доходы. Именно с этой целью пишет он статью об Идене, в стереотипно-напыщенном стиле, будто махнув рукой на мечтания высокие, но «бессмысленные». Вероятно, и роман из античного быта в конце концов он напишет, — отчего бы, в самом деле, и не написать? А одинокие, уединенные его догадки и сомнения умрут вместе с ним.

В согласии с духом нашего времени, кто-нибудь наверно скажет: ну, и пусть умирают, туда им и дорога! Однако... не касаемся ли мы на этих страницах того «самого главного» что всегда одушевляло русскую литературу, и не помог ли нам старый сибарит-парижанин, избалованный светскими успехами, подышать ее чистым воздухом? После главы о Вермандуа из «Начала конца» попробуйте сразу перейти к любому современному роману, самому блестящему, самому

искусному, искрящемуся, ослепительному, как фейерверк: невозможно читать, книга валится из рук, скучно, не интересно, всё мимо, всё впустую, будто именно из «древнегреческого быта».

Автор не отожествляет Вермандуа с собой. Не случайно делает он его большевизаном, салонным поклонником коммунистических «завоеваний и достижений»: тип, который, надо думать, особенно его отталкивает. Еще нелепее было бы предположить, что автор скрывается за Вислиценусом, профессиональным революционером. Ничего автобиографического в «Начале конца» вообще нет. Но как за некоторыми мыслями Вермандуа чувствуется, что автор принимает за них ответственность, так и Вислиценус, если не в деятельности своей, то в настроениях, в «психологии» своей, не совсем автору чужд. В характеристике Вислиценуса таится догадка о том, что может такой человек — с таким прошлым, с такими интересами и влечениями, — что может он думать и чувствовать. Догадка может быть не проникнута симпатией, но не искажена и иронией. Родись Вислиценус в другое время, сложись он умственно и нравственно в другой среде, он мог бы стать не только объектом наблюдения Алданова, но и одним из его героев, — в том значении слова, в каком мы праве применить его к Вермандуа.

В «Начале конца» — как впрочем и в большинстве книг Алданова, — не раз упоминается Достоевский, именно в связи с Вислиценусом. Едва ли ошибемся мы, сказав, что тут, в этих строках, автор со старым большевиком — почти заодно.

«Умывшись, он поднял упавшую с вечера на пол книгу, почему-то случайно захваченные письма Достоевского и стал лениво перелистывать, разыскивая ту

страницу, на которой заснул накануне. Там речь шла о «Бесах». Смутно вспомнил содержание этого романа. В общем идиотская история: всемирный бунтарь, приехавший из-за границы в русскую провинцию устраивать мировую революцию против какой-то генеральши. И этот мальчишка, сверхчеловек, намеченный за свою красоту в вожди мировой революции...

Нечего изображать чорта с Иваном Карамазовым, все мы пресыщены и отравлены литературой. Скверная сцена, и чорт — скверная выдумка, и очень лубочно играл тогда Качалов!

Он вспомнил о письмах, взял книгу и насильно заставил себя читать. Но Достоевский попрежнему был ему неприятен и неинтересен».

Достоевский, как всем известно, к любимым писателям Алданова отнюдь не принадлежит. Вермандуа обращается за советом и помощью к Гёте, сочувственно вспоминает Толстого, а Достоевского не стал бы, конечно, и читать в те минуты, когда остается наедине с собой. Его ночные размышления нечто глубоко «антидостоевское» в своей нарочитой скромности, в отказе всяких полетов и витаний с вероятным возвращением к разбитому корыту, в готовности предпочесть низкую истину всем возвышающим обманам.

Замечательно однако, что при внутреннем безразличьи Алданова к Достоевскому, он кое в чем ближе к нему, чем Толстому, которого считает своим учителем. Как у Достоевского, у него отсутствует природа. Как у Достоевского, его герои часто беседуют на отвлеченные темы, и даже могут быть поделены на тех, которые больше говорят и тех, которые больше действуют. Как у Достовского, у Алданова — особенно в его ранних произведениях — фабула (именно фабула: не содержание) окрашена в тона загадочно-двоящиеся... Правда, родство — не идет глубоко. Устрем-

ление, тон, склад, самый ритм алдановской прозы — всё это от Достоевского бесконечно далеко. Но в приемах есть сходство.

(В русской литературе бывали уже этому примеры. Максим Горький, например, Достоевского любивший и ценивший еще меньше, чем любит и ценит его Алданов, многое у него заимствовал, сам того, вероятно, не замечая. Добавлю, что и с самим Достоевским случилось нечто подобное: в духовном смысле трудно бы назвать писателя, который имеет с ним меньше общего, чем Диккенс. Между тем, как художник, Достоевский — его несомненный, прямой ученик, в большей степени, чем ученик Бальзака, не говоря уже о Гоголе. Генерал Иволгин из «Идиота» будто из какого-то диккенсовского романа полностью вышел, и наоборот, несравненного, незабываемого Микобера из «Давида Коперфильда» так и хочется вместить в роман Достоевского, где он сразу оказался бы «как дома».

Попробуйте, однако, сделать мысленно опыт другой: генерала Иволгина или хотя бы того же Микобера переселить в атмосферу любого повествования Толстого. Некоторая механичность их обнаружится сразу, и покажутся они там автоматами среди подлинно-живых существ).

Эти строки — лишь замечания «на полях» алдановских книг, а не систематический их разбор. Будь задача моя иной, следовало бы остановиться не только на Кременецком, Вермандуа и Вислиценусе, но и на персонажах из других романов исторических. Следовало бы уделить особенное внимание «Истокам», по-моему — самому законченному и совершенному произведению Алданова. С редкой картинностью и психологической убедительностью показан в нем образ Александра II, «царя благодушного, царя с евангельской душой», как несколько слащаво охарактеризовал

его Тютчев. (Впрочем, Тютчев, недолюбливавший Николая I, «лицедея», «служившего не Богу и не России», склонен был, как и многие люди того времени, именно по контрасту преувеличивать «евангельские» черты в личности его сына. У Алданова Александр II может быть и «благодушен», но слаб, рассеян, не уверен ни в себе, ни в своем окружении и не может понять, «чего от него все хотят», в частности, эти неугомонные народовольцы. Он отнюдь не глуп, но ни в какой мере не создан для чего-либо похожего на служение, на борьбу и на подвиг. Это прекрасно воспитанный человек, безупречно светский, естественно благожелательный, так сказать «приятный во всех отношениях», но и только. Царственна в нем преимущественно наружность[3].

Еще резче кажутся в соседстве с ним подчеркнутые черты Перовской, неукротимо-страстной, охваченной — в особенности после ареста Желябова — каким-то жертвенным и в то же время беспощадным исступлением. И в согласии с тем, что позднее у Алданова будет развито в «Ульмской ночи», над всей этой драмой, исторической и человеческой, витает мысль: до чего всё в мире случайно, до чего бессмысленно, и даже самые неукротимые деятели, не говоря уже о деятелях поневоле, вроде несчастного, затравленного царя, до чего они бессильны предвидеть, к чему их действия приведут!

---

[3] После этого алдановского исторического портрета, едва ли кто-нибудь в нашей новой литературе решится дать другой образ Александра II. Но в связи с ним возникает иная мысль: дождемся ли мы в противовес полным ненависти страницам Герцена или отвращению и ужасу Льва Толстого, беспристрастного изображения Николая I, человека, несомненно, более сложного, чем его сын, и в котором казарменная фронтовая ограниченность уживалась с сознанием служения и долга, отсутствовавшим, или во всяком случае измельчавшим, у его преемников.

Однако и в «Истоках», где внимание автора как будто полностью устремлено на историю, хотя бы в ее связи с настоящим — на что указывает название романа, — даже и в этом повествовании, где мелькают одно за другим имена знаменитейших людей прошлого века, страницы наиболее одушевленные, самые «алдановские» посвящены старому, умирающему человеку, Дюммлеру, в прошлом видному сановнику, а теперь — комочку мускулов и нервов, готовому от всего отказаться, лишь бы жить, жить, жить... Иначе и не могло быть. Автор набрел на свою тему — не то, чтобы любимую, нет, не то слово, а самую ему близкую, сильней других его задевающую, — набрел, и сразу нашел все нужные для нее слова, нашел свой тон. Дюммлеру некогда читать Гёте и думать о смысле существования. Скорей как толстовский Иван Ильич, он ужасается, недоумевает, хотел-бы кричать «не хочу-у-у». Но его агония сама собой наводит на мысли, которые как основная нить проходят через всё, что Алдановым написано.

Подводя итоги, перечитывая за ранними романами «Начало конца», «Истоки», «Живи, как хочешь», «Повесть о смерти», вдумываясь в них не как критик вовсе, а как читатель, хотел бы я в нескольких словах сказать, что представляется мне в творчестве Алданова самым существенным. Но чувствуя это «существенное», чувствуешь и то, как трудно его отчетливо определить и выразить.

Слово «смелость» многих, вероятно, удивит. Представление о смелости обычно связывается со свойствами, в писаниях Алданова мало заметными. Между тем это нужное для его характеристики слово, так же как и другое слово: твердость. Но оба они требуют в данном случае объяснения и оговорки.

В наше время, по крайней мере в области литера-

туры и искусства, не нужно ни малейшей смелости чтобы примкнуть к лагерю разрушителей и нео-нигилистов. Наоборот, это — линия наименьшего сопротивления. Успех и признание обеспечены крайностям, идейным, моральным и эстетическим. Нужна смелость, чтобы от такого успеха отказаться, и глубже, — чтобы выработать, взлелеять в себе, как вызов, брезгливое безразличье к лжепророчеству, лжебезумию, лженицшеанству, лжеотрицанию, и прочему, и прочему. Отчасти к лжесказочности и лжевидениям. Нужна смелость и нужна твердость, чтобы не только признать, но и как бы каждой своей строкой выразить, что разум еще не окончательно скомпрометирован, что даже признавая его ограниченность, следует признать и невозможность чем-либо его заменить, что не время от него отрекаться, что долгий кропотливый труд предшествующих поколений всё-таки не совсем был лишен смысла и содержания, а значит и не совсем был напрасен, что бунт бывает плодотворен, оправдан и даже необходим, но не всякий бунт, и не против всего решительно, и что если уж на такое самоубийственное восстание отважиться, то стыдно делать его мелкой разменной монетой, перекладывая его — как это нередко теперь случается, — даже в эстрадные песенки, с бранью по адресу млеющей от восторга и от сознания своей утонченной культурности публики... Новое искусство! Новая мудрость! Новое «мироощущение»! Не будем ослеплены консерватизмом, и согласимся, что, конечно, во всем этом «новом», с иррационально-анархическим привкусом в сердцевине его, *что-то* есть, как есть что-то и за ним: есть отчаяние, которое не из пальца же высосано! Есть глубокое основание этому отчаянию, и если прорвалось оно, как в разбитую плотину, после Первой мировой войны, то и это ведь не случайно. Умы и души особенно чуткие должны были в те годы спросить человечество: «как дошло ты

до жизни такой?», после всех прекрасных фраз о цивилизации, гуманности и прогрессе. Умы и души должны были быть поражены, должны были оглянуться на отцов, на «промотавшихся отцов», не только с недоумением, но и со внезапным недоверием: так вот куда завели нас все ваши высокие принципы, столь превозносимые в прошлом веке! Было бы, наоборот, признаком омертвения и спячки, если бы всё продолжалось как ни в чем не бывало, будто ничего рокового и не произошло.

Да и не подготовлялось ли это горестное пробуждение давно, глухими подземными толчками? Нет, начисто отрицать всё, что смущает нас в новых веяниях невозможно иначе как по слепоте, или в безнадежно-юлиановском стремлении остановить самое время... Но нельзя и не искать возражений, поправок, которые в этом идеологическом хаосе восстановили бы некоторый порядок. Нельзя не видеть, сколько в этих «веяниях» плохо-проверенного, слишком торопливо согласившегося на сдачу всех позиций, а особенно — подчеркну это еще раз, — нельзя не видеть, сколько в них дальновидного коммерческого расчета, под личиной стихийного протеста... И проникло это всюду! В мораль, в поэзию, в искусство, — всюду! На одного богоборца Ницше, на одного визионера Рэмбо, — о которых без усмешки можно сказать, что они что-то «выстрадали» — или даже на одного Франца Кафка, или даже, даже, даже на одного Сартра, приходятся сейчас сотни и тысячи молодых людей, которым в сущности полагалось бы пробиваться к житейскому успеху в литературе путем самым обыкновенным, сочиняя стихи о цветах и женских головках, или выпуская солидные бытовые романы. Но у них обостренный инстинкт, они знают, как преуспевания добиться, а помимо того — и порой вполне чисто-сердечно, — они верят в свое поэтическое безумие, они готовы

поклясться, что их жжет и терзает метафизическое отчаяние, знакомое им лишь по-наслышке, переданное им из десятых рук...

Пора, однако, вернуться к Алданову, как бы не заманчиво было найти время и место, чтобы поговорить на эти темы обстоятельно. Для Алданова характерно и существенно сопротивление, пусть и пассивное, всему тому, о чем я только что упомянул. Ему эта его роль, эта его поза (без позирования, конечно, а в смысле attitude, т. е. отношения) сравнительно легко далась по самым свойствам его творческой натуры, менее всего «лихорадочной», лишенной каких бы то ни было паскале-достоевских отзвуков. Опасность соблазниться внеразумным восприятием мира ему мало угрожала. Обычно люди, к Алданову, как к художнику, безразличные или даже ему враждебные, упрекают его именно в некотором прозаизме вдохновения, в отсутствии того поэтического колорита, а в особенности ритма, без которых слово как бы лишается крыльев. Открытие нового «тона», сделанное романтизмом, — или вернее, не открытие, нет, а воскрешение того, о чем было забыто в век вольтеровский и что детьми и внуками первых романтиков было углублено и развито: «un frisson nouveau», т. е. «новый трепет», по Виктору Гюго, — сохраняет власть и над нашими современниками, и если на эту почву стать, упрек, делаемый иногда Алданову, становится понятен. Однако, отсутствие черт, по-своему высоких и ценных, дало ему возможность укрепить другие черты, не менее высокие и ценные[4]. Даже то, что в композиции романа он далеко оставил за собой всех писателей послетолстовского поколения, основано на трезвости его подхода к творчеству. А по существу, дело тут в чем-то

---

[4] «Восторг исключает спокойствие. Вдохновение может быть и без восторга..» (Пушкин)

много более важном, чем вопросы литературной техники.

Книги Алданова — грустные и трезвые книги, без игры, без риска, при всякой игре неизбежного, без волшебства и фантазии: однако во всех этих «без», список которых можно было бы и удлинить, есть глубокий смысл. В книгах этих отражено чувство ответственности за человека, за жизнь вообще, с которыми игр, жестоких или фальшивых, велось и ведется слишком уж много... Да, мир беден, — но что же, от ваших картонных декораций — как будто сказано в этих книгах, — от ваших грошевых обольщений и феерий, он стал бы свободнее и богаче? Да, в жизни много тяжелого, давящего, ужасного, но что же, от ваших «неприятий» ее, как выражались символисты, что-нибудь действительно изменится? Будьте осторожны, не доиграйтесь до того, что и предвидеть вам трудно! А литература, поэзия, — неужели нет малодушия в стремлении увести их под-облака, подальше от печальной и темной нашей жизни, под предлогом какого-то «навевания снов золотых»? Да и что это за сны золотые? Всё — мишура, самообман, которые давно уже длятся и может быть будут длиться еще долго, хотя и не станут от этого лучше. Быть как дети, в том смысле, в каком сказано это в Евангелии, — хорошо, но в другом смысле это значит впасть в детство, только и всего, и не то ли происходит с людьми, которым нужны забавы и затеи под любыми приправами?

Всего этого нет в книгах Алданова, как нет в книгах Гёте того, что находит в них Вермандуа. Но чтение между строчками — дело заманчивое, и если есть в этом деле опасность ошибиться, то есть и возможность узнать кое-что основное. По крайней мере у писателей, которым «есть что сказать». То, что говорит Алданов, его «message» — смутно напоминает чеховское «надо дело делать», с поправкой, конечно, на

совсем другую обстановку, на отсутствие пробуждающейся и требующей «дела» России. Он ни к чему не призывает, он не столько проповедует, сколько внушает, и, не мешая никому жить, «как хочешь», с удивлением и сожалением — будто разводя руками, — глядит на тех, кого прельщают только шалости или притворство.



ЗИНАИДА ГИППИУС

История литературы может оказаться к З. Н. Гиппиус довольно сурова.

Она почти ничего не оставила такого, что надолго людям запомнилось бы. Ее писания можно ценить, но их трудно любить. Они бывали оригинальны, интересны, остроумны, умны, порой блестящи, порой несносны, но того, что доходит до сердца, — не в сантиментальном, а в ином, более глубоком и общем смысле, — т. е. порыва, отказа от себя, творческого самозабвения или огня, этого в ее писаниях не было. Наиболее долговечная часть гиппиусовского наследия — вероятно, стихи, но и тут, если вообще возможна поэзия, лишенная очарования и прелести, если может поэзия быть построена на вызывающем эгоизме или даже «эгоцентризме», на какой-то жесткой и терпкой сухости, Гиппиус дала этому пример. Талант ее, разумеется, вне сомнений. Но это не был талант щедрый, и отсутствие всякой непринужденности в нем, отсутствие «благодати» она заменила или искупила той личной своей «единственностью», которую отметил еще Александр Блок.

Действительно она была человеком в своем роде единственным, и оттого-то история литературы и может оказаться к ней не вполне справедлива, что в книгах своих человек редко отражается полностью. Выделим очерки или те «литературные портреты», которые вошли в сборник «Живые лица»: в них много очень

тонкого, очень своеобразного, очень проницательного, с той игрой тонов и полутонов, утверждений и намеков, мыслей и догадок, которые так для Гиппиус характерны. Особое место надо бы отвести и ее частным письмам. Написала она их великое множество, и если бы они были когда-нибудь собраны и изданы, то заняли бы по крайней мере томов двадцать. Письма Гиппиус замечательны, и «единственность» ее в них отразиться должна бы. Однако непринужденности, непосредственности, недостает и им. В письмах этих всегда чувствуется «литератор». Нет-нет промелькнут в них досадные красоты, вроде какой-нибудь «жемчужной дымки гор» или даже «косых лучей заходящего солнца». Как часто случается даже с самыми опытными писателями, Гиппиус не замечала у себя того, что за чужой подписью заставило бы ее усмехнуться или поморщиться. Исключением из общего правила она в этом смысле не была... Но человеком была всё-таки исключительным, хотя и не легко объяснить, в чем именно. В небесной мастерской своей Господь Бог как будто удостоил ее «ручной выделки», выпуская огромное большинство других людей пачками и сериями, без особых индивидуальных различий.

Я никогда не видел Зинаиды Николаевны в России, познакомился с ней только в Париже, в начале эмиграции, и первое мое, чисто литературное, впечатление было скорей отрицательное. В журнале «Звено», где я сотрудничал, объявлен был конкурс стихов. Прислано было около двухсот стихотворений и, отобрав из них двадцать или тридцать «возможных», мы с покойным К. В. Мочульским отправились к З. Н. Гиппиус, бывшей вместе с нами членом жюри. Надо было эти двадцать-тридцать стихотворений рассмотреть, и отделить те, которые мы передавали на окончательный суд публики.

Формальный разбор, формальная оценка стихов, единственно допустимая при предварительном их отборе, — дело, которому я учился у Гумилева. В этой области Гумилев был великим специалистом, истинным «мэтром», и за исключением Вяч. Иванова, соперников у него в ней не было. Гумилев разбирался в стихах, как «Бонапарт в военной диспозиции», по чьему-то давнему сравнению, которым он — при своей склонности ко всему боевому — был очень польщен и доволен. Он всё в стихах видел сразу, безошибочно определял удачи и срывы. Этой своей технической зоркостью Гумилев, пожалуй, даже превосходил Вяч. Иванова, хотя, конечно, уступал ему в глубине понимания и чувства самой сущности поэзии, не говоря уж об общей культуре.

Естественно было ждать, что «мэтром» окажется и Зинаида Гиппиус. Правда, по литературному паспорту она принадлежала к символистам, т. е. к поэтической группе, которая охотнее толковала о «несказанном» и «небывалом», чем о рифмах, образах и размерах. Но репутация ее, как человека, с ясным, точным и требовательным умом установлена была прочно. Еще в России я слышал, например, рассказ о ее столкновении с Бальмонтом на каком-то собрании, — рассказ, переданный в воспоминаниях Бунина, однако не совсем в той форме, как передавали его тогда. Бальмонт прочел какое-то сверх-поэтическое, сверхвоздушное стихотворение. Гиппиус с неизменным своим лорнетом, тем «мертвым» голосом, которым обычно говорила неприятности, процедила сквозь зубы: «Непонятно и пошло». Бальмонт вскипел: «Мне остается только приставить вам свою голову вместо вашей, чтобы вы поняли!» Гиппиус, так же медленно, так же сквозь зубы, ответила: «Не желала бы!»

Она была, по собственному своему выражению,

«врагом туманов», но только позднее я понял истинное ее отношение к ним. Бальмонта она разгадала давно, к его «туманам» утратила всякое любопытство бесповоротно и иначе как усмешкой никогда о нем не говорила. Но к Блоку, при всех ее недоразумениях с ним, при том, что она неизменно оканчивала все свои рассказы о нем каким-то безнадежно-безразличным жестом, будто означавшим: «Ну, что с него было спрашивать!», к Блоку ее тянуло, и была, кажется мне, в этом тяготении частица зависти, не низменно-литературной, нет, а другой, как к существу иного порядка, что-то знавшему, чего она не знала, куда-то проникшему, куда ей доступа не было. В существовании чего-то реального за блоковскими туманами она повидимому не сомневалась и за проникновение в эту реальность, хотя бы и слепое, готова была всё ему простить. Да и не только ему: всякому, кто тоже не был в этом смысле притворщиком, кто «туманов» на себя не напускал, кто отсутствием ясности в мыслях не кокетничал, а скорей тяготился, кто логической, разумной и рассудочной речью не мог всего себя исчерпать.

Очевидно стихотворная техника мало интересовала Гиппиус. Она скорей уж обращала внимание на какие-нибудь формальные кунштюки и вычуры, к которым и сама нередко проявляла склонность, чем на самую ткань стиха, на соответствие стиля замыслу, на расположение слов, на верность ритма, т. е. на то, что с фокусничаньем ничего общего не имеет и к чему сводится истинное мастерство. Не знаю, может быть давала себя знать разница в выучке, сказывалось, может быть, и разное отношение к поэзии, однако о сравнении с Гумилевым не могло быть и речи. Замечания Гиппиус были капризны, медлительны, была в них нерешительность, Бонапарта отнюдь не напоминавшая. Она перебирала листочки со стихами,

близко-близко в них вглядывалась, откладывала, снова принималась читать. «Да, ничего... и это вот тоже недурно...», — без того, что Гумилев в этих случаях называл «придаточным предложением»: т. е. без точного объяснения, почему недурно и почему дурно. Помню, что в полном тройственном согласии мы забраковали, как совсем негодное, стихотворение Марины Цветаевой, присланное, по условиям конкурса, без подписи. Были и другие недоразумения, почти столь же курьезные. Цветаева, однако, долго не могла прийти в себя от возмущения и даже писала письма в редакцию «Звена», требуя огласки происшествия: позор, мол, скандал, стихи разных Петровых, Сычевых и Чижовых одобрили, а Цветаеву — Цветаеву! — отвергли. Не оправдываю в данном случае ни себя, ни других членов жюри, но думаю, что при анонимном просмотре стихов повторения подобных историй неизбежны, и что ничего особенно позорного в нашей оплошности не было. К тому же и присланное Цветаевой стихотворение было действительно вяло и маловразумительно, при всей обычной напускной напористости, с восклицательными знаками чуть ли не в каждой строке.

Познакомился я близко с Гиппиус — беру на себя смелость сказать «подружился» с ней, — позже... Если бы не было у меня уверенности, что личность Зинаиды Николаевны была более своеобразна и замечательна, чем ее книги, то должен был бы я ограничиться критическим очерком, посвященным ее литературной деятельности. Но было бы это плохой ей услугой, да кроме того и ошибочно в самом замысле: Гиппиус была писательницей, но не только писательницей, а еще и какой-то вдохновительницей, подстрекательницей, советчицей, исправительницей, сотрудницей чужих писаний, центром преломления и скрещивания разнородных лучей, и эта ее роль пожалуй,

важнее ее литературных заслуг. Надо бы объяснить почему то, что в книгах ее далеко не полностью отразилось, действовало на людей, с ней встречавшихся, и то раздражало, то прельщало их. Стихи ее — область особая: пройти мимо гиппиусовской поэзии невозможно. В стихах она, конечно, не вся, но то неповторимое, что в ней было, — может быть, и выдуманное, однако усилием воли превращенное во «вторую натуру»! — в них всё же запечатлено. Романы, рассказы, большинство статей блекнут и выдыхаются с каждым годом всё сильней, и люди, которые были не только читателями, но и друзьями или знакомыми Зинаиды Гиппиус, должны бы каждый по своему дать к ее книгам нечто вроде психологического комментария. Ее «дело», ее «досье» в истории литературы останется без этого не полно. С неподражаемым блеском, с редчайшим чутьем рассказал о ней Андрей Белый в своих воспоминаниях о Блоке, хотя не удержался от сведения давних счетов. Воспоминания эти — документ очень большой ценности, один из ключей к эпохе, с которой Гиппиус была всем существом своим связана. И пожалуй именно при сопоставлении с таким человеком, как Белый, некоторые черты в облике Гиппиус становятся особенно ясны.

Она не любила, не понимала и совершенно не знала музыки в точном смысле этого слова. Но о «музыке» в том отвлеченном, расплывчатом, отчасти ницшевском значении, в каком слово это часто употребляется в наше время, говорить любила. Блоковский призыв «слушайте музыку революции!» приводил ее в негодование по причинам политическим, но недоумения в ней никакого не вызывал. Она к этому языку привыкла, сама способствовала его утверждению, и недаром же величала себя «бабушкой русского декадентства»... Однако сама она была человеком без «му-

зыки», и хорошо это знала. «Музыка» была в нем, в Мережковском; странная, бедная, какая-то отрешенно-печальная, не то аскетическая, не то скопческая, но несомненная, и при их теснейшем, чуть ли не полувековом литературно-умственном сотрудничестве, она многое от него переняла, — и переняв, осложнила. Она перестроила себя на его лад, но при этом осталась собой, не поддавшись ничему, сколько-нибудь похожему на подобие «музыки», ничему такому, что обычно приводит к дешевой, легкой слащавости или певучести. Зато к чужой «музыке» слух у нее был необычайный, подлинно абсолютный, и собственно говоря, только на нее она и откликалась. Она умом, разумом, рассудком стремилась к тому, чего умом, рассудком и разумом достичь нельзя, останавливалась, мучилась, порой прибегала к загадочным фразам, можеть быть даже «ломалась», но стоило ей услышать где-нибудь одно слово, одну музыкально-дребезжащую фразу, как вся она настраивалась, прощая всё, всякую слабость, лишь бы только был этот звук, вернее этот отзвук, это эхо, которое ни с каким другим спутать нельзя. Ей всё было скучно, всё постыло, кроме этого: в особенности всё бытовое и бытом ограниченное. Она хотела «того, чего нет на свете», и как бы ни был удачен, например, роман о постепенном разложении купеческой семьи или о недоразумениях между эмигрантскими отцами и детьми, если в такой книге было сказано только то, что сказано, без второго, подводного течения, без прорывов в повествовательной ткани, ее не могла книга заинтересовать. Пожалуй, она была даже слишком прямолинейна в этой своей требовательности, и отчасти это сказалось на ее отношении к Чехову, даже к Толстому и даже, даже к Пушкину. Она была нетерпелива, она хотела «музыки прежде всего» по Верлену: музыки «после всего», в

сущности самой глубокой, она не всегда была способна дождаться.

Поэзию Иннокентия Анненского она в свое время полностью просмотрела, — впрочем, как и все старшие символисты, за исключением Вячеслава Иванова, — а прочтя «Кипарисовый ларец» впервые в Париже, вернула мне книгу с замечаниями на полях столь безгранично-безаппеляционными и до смешного близорукими, что следовало бы экземпляр этот ради памяти ее уничтожить. С Блоком у нее счеты были сложные, но однажды она сказала: «какой же я поэт в сравнении с ним!» В ответ, помню, я заметил, что это могли бы и должны были бы сказать все современные стихотворцы. Она сразу согласилась: «Да, конечно все мы. Какие-же мы поэты в сравнении с ним!»

Но она многое у Блока отвергала, и при склонности своей всех воспитывать или перевоспитывать, в период их дружбы, вероятно, досаждала ему поучениями, наставлениями и другими педагогическими претензиями. Несносна была у нее эта привычка или вернее эта поза: никогда ничем не быть вполне довольной, всегда держаться так, будто доверься человек ей и «Дмитрию» — т. е. Мережковскому — они сообща вывели бы его на верный путь. Кого только она в жизни не учила уму-разуму! В единственное свое посещение Ясной Поляны накричала даже на Толстого, и тридцать лет спустя не то с удивлением, не то со смущением рассказывала, что Лев Николаевич очень вежливо ответил: «Может быть вы правы, я всегда рад выслушать чужое мнение». В другой области земного величия — погрозила пальцем покойному сербскому королю Александру, признавшемуся на приеме в белградском дворце, что начинает забывать русский язык: «Вот это, ваше величество, совсем не хорошо... совсем не хорошо!» Король, по примеру

Толстого, тоже ответил «очень вежливо», но улыбки сдержать не мог.

Справедливость требует добавить однако, что и ей «грозить пальцем» мог кто угодно. Она спорила, горячилась, обижалась, но была отходчива (а еще отходчивее был Мережковский). В споре она почти никогда не сдавалась. Если случалось ей оказаться припертой к стене, она изворачивалась, делая вид, что последнего довода ни за что не откроет, а этот-то последний, важнейший, таинственный довод и должен был бы обеспечить ей торжество. В сущности она была добрым человеком, «милым» человеком — как ни парадоксален на первый взгляд этот эпитет в применении к Зинаиде Гиппиус, — а ее репутация «ведьмы» сложилась искусственно, хотя и пришлась ей по вкусу: она сама ведь ее усиленно поддерживала. В ней была колкость, но не было злобы. Она любила острить, и некоторые ее словечки — вроде «подколодного ягненка» — клички, которой она наградила одного из известных наших православных мыслителей, довольно елейно державшегося, — бывали язвительны. У нее поэтому было много врагов. Но злопамятности врагов она удивлялась: стоило-ли в самом деле из-за шутки или случайной размолвки сердиться? Самый ее хваленый ум, в редкой логической силе которого ей удалось чуть не всех убедить, был ум, если и очень тонкий, то путанный, женский, со странной, однако, не женской склонностью к схоластике. Ум ее подсушивал всё, чего касался, и оказывался иногда практически беспомощным там, где был теоретически проницателен. Ей нравилась головная эквилибристика, игра соображениями, ни к чему не ведущими, — притом именно в областях, где игрой ограничиться нельзя. Любимой, постоянной ее мыслительной формулой был вопрос: «а что, если?..»

Всем известно, например, что летом тепло, а зимой холодно. Именно потому, что это всем известно, Зинаида Гиппиус с загадочно-мудрым видом и спрашивала: «а что, если холодно летом?» А что, если лошади овса и сена не едят? А что если Волга впадает в Черное море? Ответить на подобные недоумения трудновато, зато построить на них репутацию необычайной интеллектуальной оригинальности легко. Зинаида Гиппиус с годами вошла в свою роль, чувствовала, что оригинальной, злой, высокомерной и придирчивой обязана быть, — и «тянула лямку».

В одном из поздних ее стихотворений есть любопытное признание:

> К простоте возвращаться? Зачем?
> Зачем, я знаю, положим...

Но тут же — слова в самооправдание: «такие, как я, не можем».

Перечитывая написанное, сомневаюсь: не схематизирую ли я живой облик, «живое лицо» Зинаиды Гиппиус. А главное, не оказываюсь ли — по примеру Андрея Белого — в какой-то мере предателем по отношению к этой удивительной женщине, с которой, повторяю, был дружен и которая оставила в памяти моей неизгладимый след. Пытаясь «объяснить» ее, не подчеркиваю ли ее слабости, не слишком ли поверхностно говорю о ее заслугах и достоинствах?

Было бы это крайне досадной, непростительной

ошибкой. Должен сказать, что вспоминая встречи с другими женщинами-поэтами, — например, с Анной Ахматовой, которую я знал хорошо, или с Мариной Цветаевой, которую скорей наблюдал, слушал, видел, чем знал, — я не задумываясь отвожу Зинаиде Гиппиус особое, исключительное место. Не будем сравнивать стихи. Стихи вообще сравнивать трудно, вернее сравнивать не следует, и уже если на это отважиться, первенство Ахматовой в этой области — вне сомнений. Но личность Гиппиус, включая даже ту «безблагодатность» ее стихов, о которой я упомянул, ее внутреннюю противоречивость, ее тягу к простоте и отталкивание от простоты, борьбу разума с чувством в ее сознании, — личность эта, конечно, сложнее и крупнее. Даже обаятельнее... Да, Гиппиус бывала обаятельна, когда забывала о своей роли общероссийской литературной классной дамы, в свободное от занятий время не чуждой черным мессам и прочей чертовщине. Гиппиус выдумала себя, и, как всякая выдумка, ее внешний духовный облик бывал утомителен, и был бесплоден. Но то, что у нее и в ней выдумала природа было в самом деле «единственно». На людях, за чайным столом, в те шумные воскресенья на улице Колонель-Боннэ, которые помнят все парижские литераторы, она бывала занятна, забавна, оживлена, остра на язык, но и только... Оценить ее по-настоящему можно было лишь в беседе с глазу на глаз, вечером, когда «Дмитрий» отдыхал или работал у себя в комнате, а она, куря папироску за папироской, со своими «русалочъими» глазами, странно моложавая в свете низкой лампы с розовым абажуром, говорила не то, что выдумывала, а то, что действительно думала, и когда вдруг за непрерывно-вьющейся нитью ее полуфраз и полувопросов чувствовалось что-то трагическое, пожалуй, тот «мертвый ястреб», с которым сама она сравнивала свою душу в

одном из лучших своих стихотворений. Формулы и гладкие составные построения оказывались отброшены. Учить и высокомерно обличать в легкомыслии одинокого собеседника — без аудитории, читательской или слушательской, — не хотелось. Был человек, чем-то — по словам Розанова — «от рождения раненый», томящийся о том, что ему недоступно, знающий цену всем литературным комедиям и притворствам, ничуть на счет себя не обольщающийся, искренний даже в отказе от искренности, измученный многолетней игрой в какую-то особую авторитетность, склонный в конце концов признать, что о «самом важном» — любимое ее выражение! — никто ничего не знает, все бредут впотьмах и что на самых верхах своих человеческое творчество только об этом и говорит.

Несколько слов о стихах Гиппиус.

Есть в них одна бесспорная, неотъемлемая черта: их нельзя спутать ни с какими другими. Из тысячи анонимных стихотворений разных авторов человек, сколько-нибудь чувствительный к стилю, безошибочно выделит то, которое принадлежит Гиппиус. Мало о ком из современных поэтов можно бы с уверенностью сказать то же самое.

Было время, когда гиппиусовские стихи сравнивали со стихами Федора Сологуба. Некоторое сходство действительно есть, но скорей в приемах, чем в сущности. У Сологуба напев свободнее и легче, шире, чем

у Гиппиус. Стихи его более непосредственны. Но сколько в них воды, и насколько ближе их журчанье к однотонно-унылому шуму крана, который забыли закрыть, чем к живому плеску ручья! Не говорю об отдельных созданиях Сологуба, порой очень сильных и резких, или о его умении найти одно слово, оживляющее ряд бледных строф (вроде слова «никли» — «никли да цвели» — бросающего волшебный отблеск на в сущности вялое стихотворение «Много было весен»). Передаю лишь общее впечатление от его поэзии, непредвиденно полинявшей с годами, оказавшейся странно-бескостной и расплывчатой. Гиппиус гораздо суше. Уж чего-чего, а «воды» у нее не найти. Бунин когда-то назвал ее стихи «электрическими»: действительно иногда кажется, что они излучают синие потрескивающие огоньки и колятся, как иголки. Да и скручены, выжаты, вывернуты они так, что сравнение с проводом возникает само собой.

К поэтам гиппиусовского склада не применимо понятие развития. Гиппиус сразу, чуть ли не с первых «проб пера» — вроде знаменитого «Люблю отчаяние мое безмерное» — нашла тон и ритм, в точности соответствующие ее внутреннему миру. Нет в ее стихах никакого стремления к обольщению, к тому, чтобы «нравиться», столь типичного для женской поэзии. Они замкнуты в себе, слегка высокомерны в самоограничении. В них нет меланхолии, со времен Жуковского неизменно находящей отклик в душах. Еще меньше в них сантиментальности. Зинаиде Гиппиус чужда забота о создании «самодовлеющих образцов искусства», не связанных с личностью автора, способных существовать вне авторской биографии и судьбы. Стихи ее представляют собой нечто вроде исповеди. Но это исповедь человека, который не хочет, а может быть и не находит сил забыться, исповедь

поэта, который не доверяет восторгу, пожалуй из опасения, чтобы он не стал «телячьим», как у стольких других. От всяких детских мудростей, святых наивностей или блаженных простодуший поэзия эта — за тридевять земель. Чем настойчивее поэт о таких вещах тоскует, тем яснее видна пропасть между ними и собой.

Взлетов у Гиппиус нет. Стихи ее извиваются в судорогах, как личинки бабочек, которым полет обещан, но еще недоступен. Они по отношению к себе нередко насмешливы, сами собой раздражены, и постоянный горький их привкус (не грустный вовсе, а терпкий, вязкий, разлагающий) внушен отталкиванием от мечты вместо обычного влечения к ней.

Гиппиус — как будто в мире гость, неуживчивый, в глубине души не очень общительный, враждебный всякого рода иллюзиям. Никаких просветлений, умилений или озарений, в большинстве случаев объяснимых убылью сил, не найти в ее стихах, даже написанных на склоне лет. Изредка только мелькают среди них строки, в которых отражено спокойствие, — сухие и ясные, без слез, без снисхождения к себе или другим, сдержанные, холодные и вместе с тем патетические:

Преодолеть без утешенья,
Всё пережить и всё принять,
И в сердце даже на забвенье
Надежды тайной не питать,
Но быть, как этот купол синий,
Как он, высокий и простой,
Склоняться любящей пустыней
Над нераскаянной землей!

Мюссэ считал своим правом на бессмертье то, что ему иногда «случалось плакать». У Гиппиус в разго-

воре с судьбой это слово не оказалось бы доводом. Она, вероятно, сослалась бы на другое: думала, вглядывалась, колебалась, надеялась, верила — правда не без оттенка «помоги моему неверию!» — хотела понять, где она и зачем живет. Стихи свои она слагала не для услаждения мира, не как гимны и элегии, а как записи в дневнике или комментарии к снам, догадкам, сомнениям и мыслям.



РЕМИЗОВ

С первой страницы, с первой строки любой из ремизовских книг чувствуется, что это, как говорится, настоящее. Но как оно диковинно, это «настоящее», и сколько мыслей возбуждает оно, независимо от непосредственного содержания текста, сколько мыслей о нашей литературе вообще, о ее возможном будущем, о ее прошлом, еще до-пушкинском и даже доломоносовском, о многом, многом другом! Факт существования Ремизова, факт его присутствия и участия в нашей современной словесности сам по себе значителен и важен: даже при несогласии с ним, сознаешь на каком он творческом или хотя бы просто техническом уровне, — а иногда случается даже иную фразу, наспех, кое-как написанную, исправить, вспомнив вдруг, что и ему она может попасться на глаза и что покачает он головой, поморщится, усмехнется лукаво и гневно.

Лукаво и гневно... Слова эти для духовного облика Ремизова существенные, хотя и недостаточные: надо было бы прибавить к ним слово «скорбно». Скорбь, лукавство и гнев — вот что отчетливее всего другого входит в ту причудливую тональность, в которой держится творчество Ремизова, и вот отчего трудно дать ему ясную характеристику: черты меж собой слишком несходны, а переплетены они в книгах его слишком тесно. Бывает, что пишет он о России, или о любви, или об одиночестве, — и пишет так, с такой страстью и огнем, с такой неистовой си-

лой, что кажется вот-вот раскроются какие-то последние тайны его мысли и чувства. Но нет, тут же рядом и смешок, да настолько язвительный, что само собой возникает сомнение: не иронизировал ли он и тогда, когда взывал к небесам? Чего он хочет от нас, этот колдун, умный и искусный, тихий и беспокойный, — чего в конце концов хочет он от человека? Если бы существовал какой-нибудь высший суд, где нельзя было бы отшутиться, — какой бы дал он ответ насчет своих важнейших надежд и стремлений?

Улыбка, усмешка, да еще влечение к затейливой сказочности отличают Ремизова от Достоевского, с которым он во многом так кровно, неразрывно связан, и сближает его с Гоголем. Эти две вершины из великого горного хребта русской литературы — Достоевский и Гоголь — внешне во многом схожи, но по существу глубоко различны, о чем с редкой проницательностью писал когда-то Вячеслав Иванов, утверждавший скрытое родство Достоевского и Лермонтова. Ремизов, соединяя в себе оба начала, создает сплав, слитность и крепость которого держится на том, что от Достоевского и Гоголя перенял он их тягу к страданию. «Страстный к страданию человек»: — эти слова Достоевского можно было бы повторить и об авторе «Пятой язвы» или «Взвихренной Руси». Со страстью к страданию Ремизов унаследовал и некоторую взвинченность, приподнятость вдохновения, то именно, что впервые внес в нашу литературу Гоголь, вероятно к удивлению Пушкина, — то, что к уже несомненному, не раз выраженному удивлению Толстого расцвело пышным цветом у Достоевского... Есть ли у этой линии прямое продолжение? На чем она основана, помимо особенностей индивидуальных? Куда она ведет и что обещает? Замечательно, что Ремизов, с его острой тревогой о современности, с его интересом к самым что ни на есть последним западным литератур-

ным веяниям, — а то даже и к приперченным, едва ли долговечным парижским новинкам, — глядит назад, в русскую до-петровскую старину, в тяжелый и тяжкий наш семнадцатый век, немножко вроде того, как непоседливый карамазовский чорт тосковал об окончательном воплощении в семипудовой купчихе. Ремизов не столько славянофил, сколько мечтатель о славянофильстве, в снах и видениях находящий доводы, которых не нашел бы разум.

Сны, сказки, гнев, какие-то глухие, будто подземные толчки, недомолвки, намеки, скорбь и всегдашняя готовность увильнуть, отделаться шуткой... Какой странный писатель! И не объясняется ли хотя бы отчасти — помимо причин чисто литературных, причин законных и естественных, — не объясняется ли хотя бы отчасти то особое внимание, которым Ремизов окружен на Западе, общим западным влечением к «странному», сказавшемуся в культе Достоевского? Девятнадцатый век кончился. Мир как будто не удовлетворяется тремя измерениями и томится о четвертом. Земля как будто стала тесна, природа как будто стала бедна и скучна, — нельзя ли прорваться в иную неведомую область? Ремизов дразнит воображение и поддерживает надежды, о которых никто твердо не знает, несбыточны они или нет.

О зависимости Ремизова от Достоевского и, в частности, о времени, в котором мы живем.

Есть люди, для которых еще как будто длится девятнадцатый век. Назвать ли этих людей отсталыми? Едва ли это было бы справедливо, ибо речь ведь вовсе не о предвзятом пристрастии к идеям и настроениям заведомо отжившим, а о вере, что при всех новейших потрясениях и переменах эти идеи и эти настроения одни только способны одушевлять и вести человечество и дальше. Кажется, больше чем какой-либо другой век — больше даже чем век предыдущий,

вольтеровский — век девятнадцатый склонен был признать себя веком «окончательным», после которого подлинно-существенные открытия уже невозможны и остается место лишь для усовершенствования и разработки найденного. «Царство науки не знает предела», разум восторжествовал над суеверием и тьмой, прогресс обеспечен, и так далее, и так далее, без каких-либо колебаний относительно возможных неожиданностей и сюрпризов. Путь был как будто расчищен, и девятнадцатый век отказывался допустить, что кому-либо, кроме заведомых чудаков и оригиналов, придет в голову с него свернуть, в частности в литературе или искусстве. Произнесено было великое, всеобъемлющее слово «жизнь», причем понятие это было мало-помалу сужено до отражения непосредственной реальности или даже обыденщины, в соответствии с основным убеждением века, что для всяких откровений и тайн время прошло. Писатели стремились быть «правдивыми», — не только внутренне, но и внешне, в воспроизведении обыкновенного заурядного человека, его повседневных забот, всей окружающей его обстановки. С богами, героями, волшебниками, безумцами и рыцарями было покончено, и место их занял некий нарицательный Иван Иванович, иногда ничтожный, иногда гениально-одаренный, в зависимости от вкусов и склонностей автора, но всецело находящийся в лапах жизни и сознающий, что выбраться из этих лап, или хотя бы только мельком взглянуть, есть ли что-нибудь за ними, никому не дано. Не было века более надменного и самоуверенного, чем век девятнадцатый: всё, что находилось с ним в противоречии, он провозгласил отжившим, державшимся лишь на предрассудках и косности, а о преодолении реализма — или хотя бы только о пресыщении реализмом, усталости от него, внутреннего опустошения его, — не допускал и мысли... Не было века более трагического... Говоря обо

всем этом, трудно не вспомнить имя писателя, который тоже кажется иногда «окончательным», и который настроения эти воплотил, выразил, возвеличил, как никто другой — имя Толстого. Беспокойное сознание, вечно-встревоженная душа Толстого далеко не во всем были согласны с доминировавшими веяниями эпохи. Но всё же в глубочайшей сущности своего бесконечно-противоречивого творчества Толстой — истинный поэт эпохи, как будто нашедшей границы доступного нам мира и уверенный в том, что отвести их дальше нельзя. Никто так не связан с землей, как Толстой. Никто не стоит на ней так прочно, тяжело, всей ступней. После «Смерти Ивана Ильича» хочется иногда спросить, и себя, и других: о чем же еще писать? Не «окончательная» ли это вещь, после которой всё решительно должно показаться болтовней? (кстати, есть в дневниках П. И. Чайковского приблизительно такая запись, относящаяся именно к «Смерти Ивана Ильича»). При желании, при наличии таланта можно только дописывать или приписывать, т. е. дополнять, комментировать. Говорить по-настоящему больше не о чем.

Есть, однако, другое великое русское имя, Достоевский, и, повидимому, действительно суждено нам без конца имена эти сопоставлять и сталкивать: никуда от них не уйдешь! Достоевский тоже принадлежит к прошлому веку. Но скорей формально, чем по существу. Девятнадцатый век удивился Достоевскому, но не полюбил его — скорей испугался его — и едва ли хорошо его понял. Всемирное признание автора «Бесов» и «Карамазовых» — дело последних пятидесяти лет, так же как и всемирное влияние его, кое-где еще растущее, кое-где уж ослабевающее. Именно в последние пятьдесят лет появились люди, которым с Толстым и художниками его склада, если и не скучно, то душно. Люди, которым душно, тягостно и тесно в мире, с

прихлопнувшейся над ними крышкой. Люди, которые задыхаются в таком мире... Достоевский задыхался и сам: нет образа, который в простоте своей точнее бы соответствовал ему, чем образ рыбы, бьющейся на песке. Но, задыхаясь, он уловил что-то невиданное и неслыханное, — будто в мучительном, последнем усилии, привстав на цыпочки, глотнул воздуха, о существовании которого Толстой и не подозревал. Достоевский пробил в стене девятнадцатого века брешь, и туда за ним, ринулось всё недовольное миром, всё неужившееся, тоскующее, ищущее выхода, дополнения, поправки. Литература нашей эпохи в особенности та, которая считает себя передовой, всегда имеющая вызывающий, анархический привкус, какие бы ярлыки она себе ни присвоила, литература эта им вдохновлена и вскормлена, и с ним вероятно начнет стареть и вянуть. Дело-то ведь не в том, кто кого обогнал, а в том, кто ошибся. Кто ошибся? — вопрос стоит именно так, исключительно так. Есть ли что-нибудь хоть сколько-нибудь реальное, хоть сколько-нибудь достижимое за догадками и намеками Достоевского? Оправдан ли его порыв? Или это только игра, «пленной мысли раздраженье», после чего крышка над нами и нашим миром окажется еще плотнее? Погуляв по вольным, призрачным «мирам иным», обречен ли человек рано или поздно вернуться домой, к разбитому корыту? Короче, что в глубине всего, написанного Достоевским, — бред или прозрение?

Ответ «объективный» невозможен. Каждый ищет — или находит — его в себе и для себя. Ответ Ремизова ясен. Не случайно в самой последней своей книге он, говоря о «скучных страницах» русской литературы, решился сказать что в этом отношении «рекорд побит Толстым».

На взгляд поверхностный, Ремизов из всех совре-

менных русских писателей Западу наименее доступен. Он должен будто бы навсегда остаться западным читателям чужд. Но не то же ли самое говорили и писали когда-то о Достоевском? Не утверждал ли Мельхиор де Вогю что Достоевский — «романист бесспорно талантливый» — останется для Запада непонятен и чужд из-за слишком специфически-русского склада его творчества? А на деле русский склад стал для славы Достоевского чем-то вроде трамплина. «Есть у книг своя судьба». Очевидно, это верно и для Ремизова: именно то, что могло бы оттолкнуть и смутить, усилило к нему внимание, и помимо тоски современного западного мира о новом, неизведанном, незнакомом в плане идейном, самая «русскость» Ремизова, да еще с налетом азиатчины, обеспечило влечение и интерес к нему.

Западу мало интересно русское западничество в самом широком и общем смысле этого слова. Запад инстинктивно ждет от России какой-то экзотики, на чем и основано то, что Пушкин — всякую экзотичность отбросивший, Пушкин, утвердивший наше творческое равноправие в семье европейских народов, явившийся, по Герцену, как «ответ России на вызов Петра» — никогда Западу близок и дорог не станет. Скорей уж прельстит его Гоголь, со всеми своими потомками.

В современной русской литературе некоторое безразличье, даже «холодок» со стороны Запада по отношению к Бунину в сравнении с любопытством к Ремизову невозможно объяснить иначе. Мы сознаем и чувствуем себя европейцами, а Запад — притом именно западные друзья наши, а не какие-либо ненавистники и отрицатели всего русского — нередко толкают нас обратно в Азию, в смутной надежде что мы оттуда принесем какие-то сокровища. Мы убеждены, что с Пушкиным Россия вышла из стадии ученичества и

подражания, что она участвует в общем человеческом деле, усвоив при этом общечеловеческий, ничуть не обезличивающий облик, а нам рукоплещут при всякой попытке вернуться обратно к «раскосым рожам», по выражению Блока. Никакого пренебрежения, ни малейшего высокомерия по отношению к этим «рожам», многое давшим, многое в мире сделавшим, у нас нет. Каждому свое. Но верность России и русскому духу всё же не в том, чтобы перечеркнуть всё добытое великим вдохновением, — после стольких сомнений и раздумий...

Нет ни одной книги Ремизова, — из тех, по крайней мере, которые написаны им в последние двадцать-тридцать лет, — где не было бы упоминания о русском языке, о том, что в наше время настоящий, исконный русский язык забыт и оставлен, что даже лучшие русские писатели пишут на лад французский или немецкий. «Заговорит ли Россия по-русски?» («Огонь вещей») — это стало у Ремизова чем-то вроде навязчивой мысли: о чем бы он ни говорил, без вздоха об оскудении русского языка дело у него не обходится.

Вопрос о нашем литературном языке очень сложен, и при том далеко не нов. Более полутораста лет тому назад возникли сомнения, близкие к тем, которые смущают Ремизова, и если перечесть кое-что из того, что писал Шишков, — который при несомненной вздорности своих «словенских» теорий, высказал всё же о русской речи довольно много проницательных суждений, и в литературе нашей незаслуженно осмеян, —

если перечесть то, что писал Шишков, или Гнедич, или Батюшков, а в особенности Востоков, кажется, что спор именно с тех пор и длится, то затихая, то обостряясь. Сложность вопроса увеличивается еще тем, что он неразрывно связан со всем ходом русской истории, а больше всего, конечно, с Петром и «петровым делом». Недаром Батюшков назвал Шишкова «главой славянофилов», при том в те годы, когда настоящих славянофилов еще и не существовало. Славянофильские влечения Ремизова, насколько помню, никогда им не высказывавшиеся в открытом виде, отчетливо обнаруживаются в его отношении к языку. Хомяков с Конст. Аксаковым не додумались до того, чтобы писать в его духе: в голову не пришло, да вероятно не хватило бы для этого знаний и языкового чутья! Но ремизовский стиль и его лингвистическая проповедь, совпадающая с некоторыми их мыслями именно о языке, — вода на их мельницу. И да простит меня автор «Подстриженных глаз» и «Огня вещей» за шутливое сравнение: как Конст. Аксаков по Чаадаеву одевался настолько по-русски, что народ на улицах принимал его за персиянина, так может случиться и с Ремизовым. Уж до того по-русски, до того по-своему, по-нашему, по-московски, что кажется иногда переложением с китайского!

Ремизов неизменно утверждает, что надежды на языковую реставрацию у него нет. Реставрация невозможна, против этого он не спорит. Хотелось бы ему только одного: придать гибкости русскому синтаксису, настроить речь в тон и лад речи старинной, убедить, что наша школьная грамматика произвольна и неосновательно-тиранична, что мы сами себя обоворовали, доверившись Гроту и другим лжезаконодателям, отбросив былые богатства, в которых языковой творческий гений русского народа предстает в полной силе и блеске.

В этом своем лингвистическом бунте Ремизов бывает прав, нельзя этого отрицать. Замечательно однако, что бунт его не встречает ни возражений, ни сопротивления, — по крайней мере в печати, — даже и в тех случаях, когда правота его до крайности сомнительна. Просмотрите, припомните любую рецензию на любую книгу Ремизова: уже что-что, а язык и стиль в них будто бы такой, что кроме восхищения и подражания ничего вызвать не должен бы! Может возникнуть иллюзия, что современные русские писатели просто не в силах ему следовать, а в душе-то признают его сетования справедливыми, — как иной грешник продолжает по малодушию грешить, зная и чувствуя, что следовало бы внять наставлениям какого-нибудь святого старца. Едва ли однако возможны сомнения, что настанет время, когда во всеоружии исторических и лингвистических знаний, подлинный ученый, наделенный при этом подлинным чутьем к слову, установит к ремизовским призывам и обличениям единственно-верное отношение: как к любопытной, курьезной, очень талантливой причуде, как к занимательной и даже соблазнительной ереси, — в соответствии, впрочем, со всем творческим обликом Ремизова, где причуды, затеи, игра, капризы и странности чувствуются за каждой чертой.

В каких случаях Ремизов бывает несомненно прав? В тех, конечно, когда возмущается он нашим средним газетно-журнальным слогом. Стиль заурядной, средней газетной передовой статьи — самое вялое, самое безличное, бесцветное, «суконное», что можно себе представить, и надо отдать справедливость советским журналистам, в этом отношении они дадут своим дореволюционным или эмигрантским соперникам сто очков вперед! Но это ясно, это бесспорно, и не стоит ломиться в открытую дверь. (Кстати случайная цитата из «Известий», на-днях мне подвернувшаяся и за-

помнившаяся: «Мастера льда и других аналогичных видов спорта должны функционально вложиться в дело молодежной подготовки...» Ну как, в самом деле не вспомнить гоголевского судью: «Боже мой, что за перо у этого человека!»)

У Ремизова задачи другие, более высокие. Он вовсе не на газетных хроникеров идет походом, и даже не на каких-нибудь нео-Скабичевских, с их удручающе-стереотипным словарем и синтаксисом. Если исключить Гоголя, нет, кажется, ни одного великого русского писателя, язык которого был бы ему по душе. Отношение его к Пушкину постоянно двоится: с одной стороны, Пушкин советовал учиться языку у московских просвирен, что конечно, Ремизову нравится, с другой — сам писал точно и ясно, сравнительно короткими фразами, как учил Вольтер, да и при симпатии своей к московским просвирням, заметил, что лучшая русская проза — карамзинская. Нравиться это Ремизову не может. О других нечего и говорить. В последней своей книге, «Огонь вещей», Ремизов оказался на счет этого откровеннее, чем прежде, и сделал несколько поистине удивительных открытий: Толстой например, был «словесно бездарен», а «учиться писать по Толстому всё равно, как учиться говорить по Столпнеру». Что касается Тургенева, то что же, писал он, может быть, и хорошо, «только не по-нашему». О современных собратьях Ремизова по перу в книге упоминаний нет, но что он о них думает — ясно всякому.

Как мало осталось в нашей литературе страсти, задора, любви к своему делу, беспокойства за его судьбу! Чем, кроме того, что «писатель пописывает, читатель почитывает» можно объяснить молчание, которое одно только было ответом на эти оценки Ремизова? Ведь даже «словесная бездарность» Толстого

никаких возражений не вызвала. Прочли, в лучшем случае покачали головой, — и только.

Откроем «Хозяина и работника», например, прочтем из этой повести одну страницу, а затем любую страницу ремизовскую, при том не касаясь общего впечатления, ограничиваясь лишь вниманием к слогу, к языку и языковой ткани. Не думаю, чтобы могли возникнуть разногласия: подлинная жизнь — у Толстого, а у Ремизова, при всей его изощренности, при всем его искусстве, что-то очень похожее на стилизацию, на подделку под совершенную непринужденность, с нарочитостью, с усилием, дающими себя знать повсюду. Нет, Аввакум, к которому Ремизов постоянно взывает, писал не так, и Толстой к несчастному протопопу, подлинно необыкновенному писателю, бесконечно ближе, — вероятно, именно потому, что пишет без стилистических завитушек и ухищрений, думая о том, как бы вернее сказать, как бы сильнее и правдивее сказать, а не о том, как бы сказать узорчатее, хитрее, будто бы свободнее, будто бы народнее. (А отталкивания от газетного стиля было у Толстого не меньше, чем у Ремизова: «Если будет газетный язык в нашем журнале, то всё пропало», — писал он в 1884 году Бирюкову, уговаривая его стать редактором предполагавшегося издания. И кстати тут же сочувственно вспомнил язык Аввакума). Даже если признать, что в ходе развития русской литературной речи были допущены заблуждения, — в которых повинны и Ломоносов, и Карамзин, и даже ненавистный Ремизову Грот со всеми его учениками и последователями, — даже если согласиться, что действительно словесное богатство некоторых старинных памятников неисчерпаемо, неужели так слаб наш язык, скажем, у Лермонтова или у того же Толстого, что он сам себя не выпрямил, не отстоял, не превратил французскую оболочку в русскую сущность, не восстановил,

хоть и в новом виде, своей прежней мощи? Не привожу никаких доводов, ссылаюсь лишь на слух и чутье: неужели не ясно, что именно Ремизовым владеет страх за язык и недоверие к нему, — как бы не выразиться по-французски! — а в «Хозяине и работнике», с Гротом или без Грота, всё остается одинаково естественно, свободно, и течет в самом русском изо всех возможных языковых русел!

Если бы мы при чтении Толстого или даже Тургенева замечали и чувствовали, что вот пишут они так-то, а говорим мы совсем по-другому, Ремизов, пожалуй, был бы прав. Но ведь этого нет. Скорей читая Ремизова, мы удивляемся, кто говорит такими переливчатыми периодами, с несколькими десятками придаточных предложений, ни за какое главное не держащихся, будто из живого тела вынули скелет? Никто, — а если бы кто-нибудь так и принялся говорить, это была бы литература, «литературщина», посвоему стоющая «мастеров льда», во что-то «влагающихся» (в таком приблизительно духе говорил иногда Клюев, и это бывало нестерпимо фальшиво, как, впрочем, фальшив был он весь, насквозь, хотя и был очень даровит. Отдадим справедливость Ремизову: он так не говорит!) Нельзя между тем допустить, что теперь мы не только пишем, но и говорим по указке всевозможных Гротов: это было бы слишком большой для них честью. Разговорный язык слагался у нас, как впрочем и везде, в стороне от грамматических насилий, под различными перекрестными влияниями, одно отбрасывая, другое усваивая, и как всякий подлинно живой организм переваривая, претворяя в свое то, что было чужим. К разговорной речи хотел когда-то приблизить речь книжную Карамзин. Но в его время самое понятие русского разговорного языка было неясно и шатко, и во всяком случае люди его круга, предпочитавшие язык французский, считали своей обя-

занностью и привилегией выражаться по-русски иначе, нежели представители средних классов, а тем более простой народ. Достаточно сравнить язык Крылова, действительно подслушанный у самых источников живой речи, с языком карамзинским, чтобы это почувствовать. С тех пор, однако, дело изменилось, и опять-таки, надо сказать, по причинам социально-историческим скорей, чем по побуждениям чисто лингвистическим. Перегородки исчезли, все слои смешались. Просвирни! Дайте любой просвирне прочесть Ремизова, она не поймет и половины, а «Хозяина и работника» поймет. Как ребенок чувствует, когда с ним говорят «по-детски», так наверно народ, даже в самых своих глубинах, где-нибудь еще уцелевших, уловил бы, что с ним хотят говорить «народно». И наиболее книжным, самым далеким от истинного словесного творчества оказался бы язык, где больше всего заботы о близости к нему. Да и вообще, как в вечном изречении о том, что спасти душу можно только погубив ее, так и со словом: писать хорошо можно, лишь не видя своей цели в том, чтобы писать хорошо! «Всё прочее — литература».

Эти замечания — вовсе не опровержение, и даже не попытка опровержения ремизовской языковой и стилистической проповеди. Для опровержения или хотя бы только критического разбора, нужна была бы систематичность и последовательность. Замечания мои, так сказать, «импровизационны», и вызваны они общими мыслями о Ремизове при чтении и перечитывании его книг. Спор с ним не может не быть страстен, даже запальчив: речь ведь не о нем самом, — о его даровании, о его искусстве спору нет! — а о нашем драгоценнейшем достоянии, о русской речи. Читая о «словесно бездарном» Толстом, начинаешь сомневаться и тревожиться: куда хочет Ремизов нас завести?

К Гоголю у Ремизова отношение особое, и не только к языку его. Ни о ком другом не говорит он с таким восхищением и даже трепетом: «гений», «магия», «оркестр» — эти слова у него сбережены для Гоголя, без единой отрицательной оговорки. Нет сомнения, что величайшее явление нашей литературы для Ремизова — именно Гоголь.

Удивительно, что два современных русских писателя, друг другу во всем противоположные, и насколько мне известно, отнюдь не склонные к взаимной высокой оценке, Набоков-Сирин и Ремизов, — оба выделяют Гоголя и от него ведут свою родословную. Но Набоков уловил у Гоголя черты, отчетливо отразившиеся в «Носе» и тех вообще гоголевских писаниях, в которых не обошлось как будто без сотрудничества Хлестакова, с его «легкостью в мыслях необыкновенной». Набокова прельщает Гоголь скользящий, летящий, свистящий, да, гениальный, и тут, и в этом, бесспорно, но от груза обычных земных забот и помыслов освободившийся. У Ремизова гораздо больше влечения к взвинченно-романтической и фантастически-фольклорной стороне гоголевского творчества, и чем Гоголь лиричнее, тем он ему дороже. Роскошь и чары гоголевского вдохновения, повидимому, искупают в его представлении то, что при сравнении с Пушкиным или Толстым порой у Гоголя так мучительно, именно в лиризме, — а может быть Ремизов к этой сущности слова сравнительно мало внимателен: роскошь гоголевского стиля заслоняет от него ту фальшь слова, которою Гоголь часто грешит. Ремизов, пожалуй, прав в том, что Гоголь словесно богаче Толстого, — даже наверно прав. Но у Толстого в каждом слове и за каждым словом — тяжесть беспощадной внутренней проверки, а у Гоголя в этом отношении слух далеко не был абсолютен, и всякие свои Руси-тройки или Днепры, чудно сверкающие при

тихой и ясной погоде, он если и «оркестровал», по Ремизову, то с педалью гудящей во-всю и не дающей разобраться в отдельных напевах. Это очень остро чувствовал Бунин, постоянно говоривший: «Гоголь — лубочный писатель... да, да, верно, гениальный, согласен, а все-таки лубочный». Не знаю отношения Ремизова к «Переписке с друзьями», книге ведь тоже гениально написанной, особенно в начале, но где фальшь интонации, со смесью высокомерия и смирения, бывает иногда нестерпима, — о чем, между прочим, очень хорошо сказал Базаров: «У меня такое настроение, точно я начитался писем Гоголя к калужской губернаторше!» Разумеется, словесная магия есть и в «Переписке», и вполне возможно, что Ремизов ценит ее не меньше, чем «Тараса Бульбу» или «Вия», от которых коробило и мутило Бунина. Но вот Толстой пишет: «И после глупой жизни придет глупая смерть...» Ни чар, ни магии, ни роскоши в этих простых словах нет, — а что все Днепры и казни Остапов в сравнении с одной такой фразой?

От Гоголя у Ремизова многое: сказочность, пристрастье к какой-то своеобразной внутри-российской экзотике, самообнажение, и не только отсутствие, а враждебно-презрительное отшвыривание всякой душевной стыдливости при самообнажении. От Гоголя и юмор, «смешок», часто скрытый, чуть-чуть лукавый и уклончивый. (Непонятно только, по крайней мере для меня лично, то, что он находит Гоголя не смешным, неожиданно сходясь в этом с Тэффи, тоже всегда утверждавшей, что при чтении Гоголя она даже не улыбается, а не то, что смеется: очевидно понятье смешного до крайности растяжимо. Пушкин, во всяком случае, был о Гоголе другого мнения).

Гоголя тянуло к славянофильству. Тянет к нему и Ремизова, — хотя теперь, после всего того, что было на эти темы передумано, после Владимира Соловьева,

сказавшего о славянофильстве самое существенное и верное, что следовало сказать, после всего, наконец, что произошло в России и с Россией, какие жалкие обрывки и остатки славянофильства могут еще нас манить и прельщать? Кое-что уцелело, несомненно, кое-что как будто даже возрождается в новом виде. Но не страшновато ли возвращаться — как склоняется Ремизов, который утверждает, что былую Москву он помнит таинственной живой памятью, — к этой допетровской, сонной, азиатской одури, подышав иным, легким и ясным воздухом, который, пусть и по ошибке, казался нам воздухом нашим, своим?



БОРИС ЗАЙЦЕВ

Первое мое впечатление от чтения Зайцева — очень давнее: если не ошибаюсь, был я тогда еще в гимназии. Вспоминаю об этом вовсе не для того, конечно, чтобы говорить о себе, а потому что ранние впечатления кое в чем самые верные[1] Отсутствие опыта, неизбежная общая наивность искупаются в них непосредственностью отклика, нерастраченной способностью восхищаться, любить, отзываться, и даже «обливаться над вымыслом слезами».

Кажется, это был «Отец Кронид». Содержание? Но

---

[1] Два слова по поводу местоимения «я».

Им, разумеется, не следует злоупотреблять, однако без него в литературной критике — да и не только в ней! — невозможно и обойтись. Между тем по недоброжелательству или недобросовестности, люди нередко упрекают критика в «якании», подчеркивая, что он больше занят собой, чем своим предметом. Что на это ответить? Прежде всего пожалуй то, что всякие стилистические уловки, — имеющие целью «я» затушевать, смешны и нелепы. «Пишущий эти строки», форма, вошедшая теперь у нас в моду: до чего это манерно и как никчемно! Некоторые писатели, одушевленные похвальной скромностью, предпочитают изменять строение фразы, лишь бы избежать «я»: не «я думаю», например, а неизменно «мне думается» — в расчете что «мне» всё-таки приемлемее, нежели «я». Но и это — ребячество и игра в прятки. Самого себя нельзя со своей дороги убрать, иначе, как сквозь призму личных суждений ничего в критике нельзя высказать, и будем поэтому говорить «я», там где оно необходимо, в уверенности, что естественный оборот речи по самой своей природе скромнее и проще всякого словесного жеманства.

ведь у Зайцева содержание всегда неразрывно связано с тоном повествования, и даже в нем наполовину и заключено. Содержания я точно не помню, а помню нечто иное: фразы, обрывающиеся там, где ждешь их продолжения; краски, светящиеся, почти прозрачные, акварельные, ни в коем случае не жирные, маслянные; какой-то вздох, чудящийся во всем сказанном, что-то вполне земное, однако с оттенком «не от мира сего»...

С тех пор прошло много лет. Зайцев, как художник, вырос, окреп, изменился. Изменились и мы, его читатели. Но и теперь, принимаясь за любой зайцевский роман или рассказ, с первых же страниц чувствуешь то же самое: вздох, порыв, какое-то многоточие, подразумевающееся в конце... «И меланхолии печать была на нем»... Жизнь остается жизнью, представлена она у Зайцева с безупречной правдивостью, однако в освещении не совсем таком, какое видим мы вокруг себя. Люди как будто легче, ходят они по земле, а кажется вот-вот, как во сне, над ней бесшумно поднимутся.

Есть у Зайцева одна только повесть, где он как будто пожелал глубже и прочнее внедриться в жизнь, найти для ее изображения иные, более густые тона. Название ее — «Анна». Странная это вещь, — с одной стороны чуть ли не самое замечательное из всего Зайцевым написанного, с другой — несколько двоящаяся, распадающаяся на части. Кажется, все почувствовали что это в творчестве Зайцева — поворот, или по крайней мере стремление к нему. Покойный Муратов, помнится, даже воскликнул, что в литературной деятельности Зайцева открылась «дверь в будущее» и что на этой двери написано — «Анна». Действительно, Зайцев в этой повести впервые дал образы людей, вросших в самую гущу бытия, и образы эти удивительно правдивы, удивительно закончены: латыш Матвей

Мартыныч, например, или хотя бы земская докторша, добрая, честная, неглупая, с «гуманитарной» душой и портретом Михайловского на стене. Но героиня, главное действующее лицо, сама Анна — не то, что не ясна: ее как бы нет. Зайцев обстоятельно о ней рассказывает, а она в повести отсутствует. Есть чувства, которые Анна будто бы испытывает, но нет личности, человека. Не оттого ли произошло это, что в самом замысле, к личности относящемся, что-то осталось не согласовано, и что здоровую, простую девушку, выросшую в глуши, обремененную хозяйственными заботами, Зайцев наделил чертами тончайшей, почти неврастенической духовности, очевидно слишком ему дорогими, чтобы даже и в этой повести совсем о них забыть? Анна любит соседа-барина: явление само по себе обычное. Но любит-то она его как-то «по-декадентски», т. е. с городским, книжным оттенком в этой любви, едва ли так, как любить могла бы. (Зайцев пишет даже о «внеразумности» ее ощущений)... И умирает она неожиданно, без связи с содержанием повести, совсем случайно, будто автор не знал, что ему после смерти барина с ней делать. А вся обстановка, фон, всё, что Анну окружает, — всё это, повторяю, удивительно в своей меткости, яркости и своеобразии.

И природа великолепна. Надо однако сказать, что и в ее картинах Зайцев себе и складу своему не очень изменил, и «дверь», о которой писал Муратов, оказалась значительно призрачнее, чем почудилось на первый взгляд. Реализм остался попрежнему зыбок, речь попрежнему прерывается личными, отнюдь не реалистическими замечаниями и намеками. Едва ли, например, подлинный реалист отметил бы в воздухе «отрешенное благоухание», едва ли сказал бы, что «иной, прохладный и несколько грустный в нетленности своей мир сошел на землю». Едва ли отметил бы «бессмертный отсвет» снега... Правда, сам Толстой, при

всей своей непоколебимой изобразительной трезвости, писал, например, о «счастливом белом запахе нарциссов». Но ведь это совсем не то, кто же этого не почувствует? Именно от упоения всем земным, всей земной прелестью, Толстой наделял свои нарциссы чертами, в которых придирчивый разум мог бы им и отказать. «Бессмертный» же отсвет снега нас скорей от земли уводит, напоминает о том, чего на земле нет.

Несомненно, однако, в «Анне» был сделан Зайцевым шаг к жизни в ее плотском и физическом обличьи. Не менее несомненно, что в целом повесть эта — большая удача писателя, восхитившая и даже взволновавшая людей, которых расшевелить бывает трудновато. Но самого Зайцева она, повидимому, смутила, или не дала ему подлинного творческого удовлетворения. Во всяком случае, задумчиво и неуверенно взглянув на «дверь», Зайцев от нее отошел и предпочел остаться на пути, избранном ранее.

«И меланхолии печать была на нем...» Вспомнились мне эти знаменитые — и чудесные — строки из «Сельского кладбища» не случайно. Жуковский, как известно, один из любимых писателей Зайцева, один из тех, с которым у него больше всего духовного родства.

Жуковский ведь то же самое: вздох, порыв, многоточие... Между Державиным, с одной стороны, и Пушкиным, с другой, бесконечно более мощными, чем он, Жуковский, прошел, как тень, да, но как тень, которую нельзя не заметить и нельзя до сих пор забыть. Он полностью был самим собой, голос его ни с каким другим не спутаешь. Пушкин, «ученик победивший учителя», его ничуть не заслонил.

Зайцева тоже ни с одним из современных наших писателей не смешаешь. Он как писатель существует, — в подлинном, углубленном смысле слова, — потому, что существует, как личность.

«Путешествие Глеба» и другие повести, в которых речь идет о том же герое — лишены формальных автобиографических признаков. Автор вправе утверждать, что в них всё выдумано, сочинено, и нам на такое утверждение нечего было бы ему возразить. Но никакими доводами не убедит он нас, что в этих повестях ничего личного нет, — как не убедил бы нас в том же самом и Бунин по отношению к «Жизни Арсеньева». Впрочем, в противоположность Бунину, автобиографичности своего произведения Зайцев, кажется, и не склонен отрицать. У читателя же нет на счет этого и сомнений. Выдает тон, выдает то волнение, которое чувствуется в описаниях, в воспроизведении бытовых мелочей, житейских повседневных пустяков, выдает, наконец, непринужденность погружения в мир, сотканный из бледных, хрупких, слабеющих воспоминаний... Тургенев однажды с насмешливой проницательностью заметил, что человек говорит с интересом о чем угодно, но «с аппетитом» — только о самом себе. Оставим иронию, к зайцевским рассказам о Глебе неприменимую, — но отметим, что в рассказах этих чувствуется именно «аппетит». Каждому его детство представляется особым, в каком-то смысле особенно-пленительным и важным, чем-то таким, что прельстило бы всех, если бы удалось как следует об этой поре рассказать. Зайцев вспоминает детство, как видение: с сознанием что дневной свет логической передачи убьет его таинственную и смутную поэзию.

Прошлое... Добрая половина всего того, что составляет эмигрантскую литературу, посвящена рассказам о прошлом. Несомненно, эмигрантская «тема» — если признать, что она существует и существовать должна, — в известной мере с воспоминаниями связана. Однако тема эта бывает искажена, — или во всяком случае снижена, ослаблена, — в тех писаниях, где возводятся в перл создания и на все лады воспевают-

ся удобство и многообразная прелесть прежней жизни вплоть до ее комфортабельности. Тут, — надо в этом с горечью сознаться, — более чем уместен «классовый подход» критического анализа: в самом деле, раз художник способен на несколько страниц расчувствоваться над незабываемым очарованием «горячих, пышных, золотистых филипповских пирожков», то нечего ему негодовать и обижаться, если зачисляют его в лагерь «выразителей буржуазных настроений». Пирожками, правда, мог бы насладиться и пролетарий, однако за гимнами в их честь для всех ясна тоска о благополучии, связанном с известными, пусть и весьма скромными, социальными привилегиями. Эмигрант-писатель, до пирожков опускающийся, сам, может быть, этого не сознавая, подставляет голову под враждебные удары, — и по заслугам получает их.

Зайцев в прошлом ищет иного. Ему дорого не то, что людям известного круга жилось до революции приятно, сытно и спокойно, а то, что судьбы, — те «судьбы», от которых по Пушкину «защиты нет», — еще не угнетали тогда человека, не мешали дышать ему, наслаждаться жизненными благами, ни с какими социальными преимуществами не связанными. Основа и двигатель зайцевского лиризма — бескорыстие. Не думаю, чтобы ошибкой было сказать, что это вообще — духовная основа и двигатель всякого истинного лиризма, и даже больше: всякого творчества. Эгоист, стяжатель всегда противопоэтичен, антидуховен, какие бы позы ни принимал: правило, кажется, не допускающее исключений. Зайцев сострадателен к миру, пассивно-печален при виде его жестоких и кровавых неурядиц, но и грусть, и сострадание обращены у него именно к миру, а не к самому себе. Большей частью обращены к России.

Маленькому Глебу кажется, что отец и мать — любящие благодетельные силы, охраняющие его от

всяких тревог и несчастий. Кажется это ему не случайно и не напрасно. Вокруг — такое устоявшееся спокойствие, что родители действительно в состоянии играть роль добрых божеств. Вот, например, Глеб на вступительном экзамене в калужскую гимназию отвечает на вопросы законоучителя о. Остромыслова. Отвечает довольно слабо. Священник поправляет мальчика, однако «без раздражения», пишет Зайцев.

— Зачем волноваться о. законоучителю? В мире всё прочно, разумно, ясно. Вся эта гимназия, и город Калуга на реке Оке, и Российская империя, первая в мире православная страна, — всё покоится на незыблемых основах и никогда с них не сдвинется. Что значит мелкая ошибка маленького Глеба? Всё равно Дарвин давно опровергнут, вечером можно будет сыграть в преферанс, после завтра имянины Капырина, всё вообще превосходно».

«Никогда не сдвинется...» Однако, если бы даже не знать о событиях, происшедших в последние десятилетья, можно было бы по рассказу Зайцева, обращенному к временам далеким, догадаться, что империя «сдвинулась», что она неизбежно должна была «сдвинуться». Иначе рассказчик по-другому о прежнем житье-бытье говорил бы, иначе его плавная речь не прерывалась бы многочисленными паузами. К отцу Глеба, провинциальному инженеру, приезжает на завод губернатор, — олицетворение благосклонного величья и торжественного, незыблемого спокойствия. Зайцев мог бы, в сущности, и не добавлять, что «через тридцать лет вынесут его больного, полупаралличного из родного дома в Рязанской губернии и на лужайке парка расстреляют». Если не в точности это, то нечто подобное, читатель предвидит.

Глеб в детстве счастлив. Но читатель чувствует, что в будущем Глебу предстоит нечто значительно менее идиллическое: повествование напоминает реку, кото-

рая дрожит и пенится задолго до того, как переходит в водопад. У Зайцева вообще тон рассказа порой значительнее самой фабулы. Реалистичны ли его романы? Да, повидимому реалистичны. Но сущность их не совсем укладывается в понятие реалистического творчества, — как впервые в русской литературе это случилось у Гоголя, о реализме или псевдореализме которого до сих пор длятся споры[2]. Вспоминаю давнюю драматическую сцену Зайцева, действие которой происходит в чистилище, и где слышны речи, как будто еще согласованные с обычной земной, человеческой логикой, но уже освобожденные от груза земных, человеческих страстей: хотя в повествовании о Глебе перед нами — русская деревня, охотники, инженеры, капризные и взбалмошные барыни, обычный, знакомый провинциальный российский быт, всё-таки порой кажется, что это только пелена, которая вот-вот прорвется, и как сквозь облака, мелькнет за ней бесконечная, прозрачно-голубая, какая-то «астральная» даль. Особый поэтический колорит зайцевских писаний на этом и держится. О его реализме хочется сказать: то, да не то.

Однако люди у него вполне живые, и обрисованы они всегда со сжатой точностью и остротой. Зайцев не «выдумывает психологии», — упрек Толстого Максиму Горькому, — он ее воспроизводит, находит и передает, не позволяя себе никаких вольностей. Осо-

---

[2] Истина не всегда бывает посредине, но в данном случае ей иное место найти трудно. По-своему был прав Белинский, твердивший о «великом реалисте», по своему был прав и Мережковский, признавший Гоголя писателем фантастическим. Каждый искал у Гоголя того, к чему сам был склонен, и каждый свое у него нашел. Белинский обратил внимание лишь на оболочку, Мережковский и его последователи оболочку отвергли: подлинный образ Гоголя оказался у обоих несколько искажен, и одно другим следовало бы наконец дополнить.

бенно хороша у него мать Глеба. Образ этот менее оригинален, чем глубок, менее нов, чем правдив: образ внутренне неисчерпаемо-жизненен, и потому ни в новизне, ни в оригинальности не нуждается. Зайцев развивает в нем старую русскую тему, может быть, и внося личные изменения в общее достояние, но не нарушая его очертаний. Эта женщина, со своим характерным обращением «сы́ночка», тихая, молчаливая, скромная, способная, что угодно, вынести, заранее испуганная мыслью о том неизвестном, куда от нее мало-помалу уходит подрастающий сын, как бы каждым словом старающаяся его оберечь, защитить, охранить, — это мать Некрасова, «русокудрая, голубоокая», это — мать из «Подростка», мучительно-растерянная в пансионе Тушара, отчасти мать Толстого. Может быть, слишком самонадеянно было бы сказать, что это образ именно наш, русский: как со справедливой иронией заметил Милюков в «Очерках по истории русской культуры», мы любим присваивать себе, будто свое исключительное сокровище, лучшие общечеловеческие черты. Образ страдающей матери, mater dolorosa — конечно, общечеловечен. Но есть в русском его истолковании, в русском преломлении особый оттенок, — пожалуй, именно у Некрасова с наибольшей силой выраженной, от «Рыцаря на час» до предсмертных стихов, когда он «в муках мать вспоминал», — и оттенок этот с безошибочной чуткостью схвачен и передан Зайцевым. Писатель бедный, мало одаренный, побоялся бы, вероятно, раствориться в чужом достоянии, постарался бы сочинить что-либо иное, пусть и шаткое, но свое. Писатель подлинный не страшится за свою индивидуальность и знает, что она тем крепче, чем свободнее рискует собой. Это, конечно, трюизм, дважды два четыре, но по теперешним временам о таких истинах приходится иногда вспоминать и напоминать.

Зайцев — москвич, и не раз подчеркивал свою духовную связь с Москвой, свою сыновнюю ей преданность. В предисловии к книге, так и озаглавленной: «Москва», он говорит, что если бы она, эта книга, «дала Москву почувствовать (а может быть и полюбить), то и хорошо, цель достигнута».

Между тем внутренний его облик не совсем сходится с тем, что привыкли мы считать, чуть ли не с грибоедово-пушкинских времен, московским стилем, московским жизненным укладом и складом. В этом смысле Шмелев типичнее, характернее его, и знаменитые строки:

Москва! Как много в этом звуке
Для сердца русского слилось,
Как много в нем отозвалось!

— строки эти, ко всему, что написано Шмелевым, гораздо естественнее отнести. Шмелев гуще, плотнее, тяжелее, «почвеннее», его патриотизм традиционнее и элементарнее, весь он гораздо ближе к таким выражениям, как «первопрестольная», «златоглавая», «белокаменная»... Вспомним карту России: Москва сидит спокойно в центре, распространяя спокойствие и вокруг, внушая мысль, что именно она всё держит, и пока держит, всё будет стоять на своих местах, — не то что Петербург, тревожный и рискованный даже географически. В Зайцеве мало этих московских черт. Съездил он однажды на о. Валаам, и кажется, почувствовал себя там больше дома, чем где бы то ни было: сосны, прохлада, зори, тишина, — чего и желать другого? Или Италия, страна ленивая и блаженная, вечно-обаятельная для всех северян: Италия, как неизгладимое воспоминание, почти всегда присутствует в зайцевских писаниях, и от Арбата или каких-нибудь Крутицких ворот не так у него далеко до тосканских равнин. «Пятиглавые московские соборы с их италь-

янскою и русскою красой...» — сказано в стихотворении Осипа Мандельштама. В каждой зайцевской фразе есть отблеск этой двоящейся «красы».

Однако, если уж вспоминать стихи, то следует вспомнить и Блока:

Славой золотеет заревою
Монастырский крест издалека.
Не свернуть ли к вечному покою?
Да и что за жизнь без клобука!

«Да и что за жизнь без клобука!» Ни в одной книге Зайцева нет намека на стремление к иночеству, и было бы досужим домыслом приписывать ему, как человеку, не как писателю, такие чувства или намерения. Но тот «вздох», который в его книгах слышится, блоковскому восклицанию не совсем чужд, — вероятно потому, что Зайцев, как никто другой в нашей новейшей литературе, чувствителен к эстетической стороне монастырей, монашества, отшельничества. Ничуть не собираясь «бежать из мира», можно ведь признать, что есть у такого бегства своеобразная, неотразимая эстетическая прельстительность... Люди спорят о религиозной или моральной ценности монастырского уединения (кажется, Белинский охарактеризовал его, как «чудовищный эгоизм», — с обычной своей нетерпимостью, мешавшей ему понять многое из того, что по природным своим данным он понять и должен был бы и мог бы). Споры и разногласия неизбежны, пока умы и души не удалось еще никаким цензорам и опекунам наполнить одним содержанием. Бесспорно однако то, что, как поэзия, как поэтический стиль, как поэтический порыв, — это одно из чистейших созданий человеческого духа, в частности, духа русского, и стоило, например, Нестерову, с его не Бог весть какими богатыми художественными средствами, на эту сокровищницу набрести, притом в чуждые ей времена, как в от-

вет возникло волнение глубокое и подлинное. Стоило ему изобразить лес, келью, подвижника и спящего у его ног медведя, как на полотно лег отблеск многовекового вдохновения.

Зайцев не случайно написал «Валаам», и написал не так, как мог бы написать записки о какой-либо другой своей поездке. Он сделал то же, что Нестеров, только пожалуй искуснее и вкрадчивее. К благолепию иночества, к древнему, незыблемому складу его он подошел как будто с некоторой иронической небрежностью, с напускной рассеянностью, — но, кажется, лишь затем, чтобы не отпугнуть читателя, чтобы прикинуться своим, мол, братом-интеллигентом, горожанином, скептиком. Войдя в доверие, «установив контакт», Зайцев развертывает свою панораму, и знает, что не поддаться ее очарованию трудно.

Есть две линии, две тенденции в восприятии монашества, православия и даже всего христианства: в нашей литературе они отражены особенно отчетливо в спорах о том, какой из двух представленных в «Братьях Карамазовых» образов глубже и правдивее — благостный, всепрощающий, всепонимающий Зосима, или суровый, полуюродивый Ферапонт. Константин Леонтьев, один из тех русских писателей, которые к эстетической стороне православия, к «поэзии» его, были наиболее чувствительны, страстно отстаивал правоту Ферапонта, отвергая, высмеивая, ненавидя — как он умел ненавидеть, — «розовое» христианство зосимовского типа. Леонтьев, даже как художник, искал черных оттенков с примесью красного цвета, — цвета огня и крови. Зайцев, разумеется, весь на стороне Зосимы, и как на подбор ему на Валааме и монахи встречались всё такие: кроткие, тихие, примирившиеся, ничуть не «воинствующие». Если вовлечься в спор, хотелось бы сказать, что в целом зайцевская концепция чище леонтьевской, пусть и уступая ей в оригиналь-

ности и силе. Достоевский-то во всяком случае был за Зосимой, а не за Ферапонтом, и надо иметь такую фантастически-сложную, истерзанную психику, как у Леонтьева, чтобы искать света в проклятьях и анафемах вместо любви. Зайцев не боится показаться пресным. Но зато и не рискует оказаться тем духовным жонглером, которого никакой ум, никакая даровитость не спасет в конце концов от бесплодья. Его путь скромнее и вернее.

В борьбу он впрочем и не вмешивается. О том, как православие пришло к благолепию, миру и покою, он будто и не помнит: его влекут лишь выводы, результаты, итоги. Деревянная церковка, тихий летний вечер, тихий старичок, толкующий о душе и ее спасении, удар колокола, как призыв или как упрек... Здесь, в этих картинах, от героики и мученичества христианства не осталось почти ничего, это не былое пламя его, а дотлевающие угольки. Если это и «рай», как повидимому склонен признать Зайцев вместе с той старой француженкой, о которой рассказывает, то рай готовый, кем-то другим добытый, другим найденный и завоеванный. Но время завоеваний прошло. Благочестивый и мечтательный путешественник зовет нас насладиться покоем, полюбоваться древней прекрасной скудостью быта, помыслить о вечном. Соблазн, скажу еще раз, эстетически неотразим: никогда никакой поэзии животных радостей, буйной, яркой и плотоядной, не совладать с этим безмолвием, с этими соснами и закатами, никогда перед ними не устоять! Зайцев хорошо это знает. Забывает он, кажется, только то, как много страданий и восторга таит в себе эта тишина, какой ценой она куплена, сколько за ней подавленных порывов и стремлений. Зайцевский «рай» — легкий рай (в противоположность Боратынскому с его молитвой: «...и на строгий твой рай силы сердцу подай!»). Нельзя быть уверенным в его прочности, если прель-

стится им человек с нерастраченным запасом страстей: как Тангейзера, может его с неодолимой силой потянуть обратно, к Венере в грот.

Рассказ о путешествии на Валаам формально не может быть отнесен к главнейшим произведениям Зайцева. Несомненно однако, что это одна из тех книг, в которых есть к нему «ключ», одна из книг наиболее для него показательных. По самому характеру своего слога, по ритму своего творчества, Зайцев в описании далекого, уединенного северного монастыря оказался в сфере, его вдохновляющей. Никто другой не нашел бы таких слов, таких эпитетов, создающих иллюзию, будто окружает человека не живой, крепкий суетный мир, а какой-то легчайший туман, вот-вот готовый рассеяться. В других своих книгах Зайцев, скрепя сердце, заставляет себя быть участником или по крайней мере наблюдателем обыкновенной повседневной житейской суеты. Здесь он весь в ожиданиях, в предчувствиях, и даже самая жизнь для него — лишь пересадочная станция, на которой бессмысленно, а главное, скучно было бы задерживаться. Замечательно, что «Валаам» значительно глубже и цельнее афонских записок Зайцева, — хотя мог бы, казалось бы, вдохновить его и Афон. Не пришел ли Зайцеву на помощь север? Хотя отшельничество и возникло под знойным полуденным солнцем, в наши-то дни, после всех исторических превращений, им испытанных, трудно связать его с южной пестротой и роскошью природы. Противоречие слишком разительно. Если вокруг всё сверкает и сияет, если всё говорит о неистощимой земной мощи, то какие же тут вздохи, какая «бренность»! Южные обители должны, вероятно, быть местом ужасающих, безмолвных духовных битв, и вся летопись их должна быть отмечена трагизмом. Что делать в них Зайцеву, художнику-созерцателю, менее всего трагическому? То ли дело — остров на Ладожском озере, с «неве-

селыми предвечериями севера», о которых так хорошо рассказывает путешественник-богомолец, с коротким и хрупким летом, с бесконечными зимами и ночами! Природа тут укрепляет человека в его аскетическом лиризме, поддерживает его, а не искушает. Монахи спят в гробу, чтобы не забывать о смерти. На Афоне, у берегов синяго теплого моря, вероятно труднее лечь в гроб, чем на Валааме, где снежный саван держится больше полугода, а острый пронзительный холодок порой даже в июле напоминает о его близости. Всё на севере располагает человека к мыслям, от которых до «бренности» — рукой подать. У Зайцева природа, на поверхностный взгляд — лишь фон. Но в действительности она говорит у него о том же, чем озабочены иноки, и даже отвечает тайным помыслам автора.

«Дом в Пасси» — роман из современной, эмигрантской жизни. Реализм в нем как будто не только уместен, но и необходим. Однако вот, перечитываю его — и снова вспоминается тот давний драматический отрывок, о котором я уже говорил: действие — между землей и небом, тени движутся в голубоватом волшебном сумраке, не зная ни истинных страстей, ни страданья, ни счастья... А в романе ведь никаких теней нет! Какая например, тень — Дора Львовна, деловитая, преуспевающая массажистка, или этот русский шофер, или старик-генерал, или барышни, типичные парижские барышни-эмигрантки — все они наши давние знакомые. Реализм внешне безупречен, в нем не к чему придраться. Но внутри что-то двоится, и никак не отделаться от мысли, что волнует обитателей дома в Пасси не жизнь, а лишь слабое меркнущее воспоминание о ней.

Крайне своеобразна и, конечно, связана с общим складом писаний Зайцева, его манера: в одной фразе, порой в одном слове дать характеристику человека.

Впечатление остроты и меткости, которое оставляют некоторые его страницы, выделяясь среди других, именно на одном штрихе порой и основано. Например:

«Лузин был настоящий русский интеллигент довоенного времени, типа: «какой простор!»

Превосходно! Ярлык наклеен, Лузин ясен. Правда, Толстой, или из новых писателей, скажем, Бунин, ярлыком не удовлетворились бы, а взяли бы быка за рога, истерзали и измучили бы его во-всю, и «интеллигент типа какой простор», даже и без апелляции к Репину, превратился бы в нашего доброго знакомого. Но Зайцев — акварелист, и во всяком случае в живописи — прежде всего рисовальщик.

Дора Львовна беседует с подругой о некоей сумасбродной миллионерше и выражает сожаление, что та тратит деньги на нелепые затеи.

«Может быть и удастся направить ее в разумное русло».

Настоящая находка, это «разумное русло!» Стиль — это человек. Слышишь голос образованной массажистки, видишь ее лицо! Однако, вспышка длится мгновение, а затем опять вступает в права тот прозрачный и легкий полумрак, в котором всё тонет и сливается.

Откуда полумрак, т. е. для чего он автору нужен? что побуждает автора почти всегда его в свои писания вводить? Если позволительны на счет этого догадки, то скажем; для того, чтобы не так очевидна была жесткость и грубость существования, для того, чтобы горечь его не казалась безысходной. Капа — одно из действующих лиц «Дома в Пасси» кончает самоубийством, у старика-генерала умирает дочь, единственная его радость... Разве можно глядеть на это в упор, в беспощадно-ярком дневном освещении? Капа сама в предсмертном своем дневнике против этого

предостерегает. В согласии с ней Зайцев умышленно окутывает свой «дом» туманом, похожим на благовонный дымок кадила. Ни на что нельзя роптать, а если в сердце нет сил для благодарности, то должны бы найтись силы для молчания.

Этот «Дом в Пасси», т. е. дом в одном из парижских кварталов, облюбованных эмигрантами, — не просто французский дом, наполовину заселенный иностранцами: это оазис в пустыне. Зайцев не склонен в чем-либо упрекать французов и не противопоставляет мнимой их узости и сухости нашу хваленную ширь и отзывчивость. Патриотически-хмельная обывательщина ему чужда. Но он с грустью признается, что Франция ему не вполне понятна, что среди французов он — чужой. Россия, воплощенная в обитателях парижского дома, пусть даже и беднее, но зато как-то духовнее, непосредственнее, сердечнее. Россия может быть скорее забывает, но зато она скорей и прощает... Трудно об этом говорить: без всякой заносчивости, так сказать «снижающей» и искажающей тему, Зайцев касается тут того, что едва ли не все русские чувствуют и что ни на какие блага, ни на какой культурный блеск и лоск не хотели бы променять. Лично у Зайцева к этому примешивается и христианство, притом именно «розовое», противолеонтьевское, мало-воинствующее. Конечно, для него христианство прежде всего — «мир», а не «меч», и вероятно даже по отношению к тем историческим драмам, свидетелями которых суждено нам было стать, его внутренняя позиция много сложнее и противоречивее, чем представляется на первый взгляд. Между «непротивлением злу» и «оком за око» он облюбовал особое, свое место.

С таким умонастроением можно спорить. Многие скажут, что надо с ним «бороться». Надо однако и помнить, что среди писателей, покинувших родину

ради свободы, Зайцев — один из тех, кому свобода действительно оказалась нужна, ибо никак, никакими способами, никакими уловками не мог бы он там выразить того, что говорит здесь. Не у всех есть это оправдание. Если мы в праве толковать о духовном творчестве в эмиграции, то лишь благодаря таким писателям, как он. Судить и взвешивать, каково это творчество — необходимо и важно. Но самое важное то, чтобы действительно было о чем судить и что взвешивать.



ВЛАДИМИР НАБОКОВ

О Владимире Набокове могут возникнуть какие угодно споры. Невозможно отрицать лишь одного: того, что он писатель исключительно талантливый.

Утверждение это вынесем, как говорится, за скобки. Все дальнейшие рассуждения с ним связаны, до известной степени на нем даже и основаны. Набоков вне всякого сомнения — явление необыкновенное, а если дальше и не обойтись без многозначительного словечка «но», то не потому вовсе, что бы мне лично его писания были не по душе. Критикам следовало бы помнить, что их личные симпатии или отталкивания, их личное «нравится» или «не нравится», — не говоря уж о каких-либо счетах или обидах, — имеют значение лишь в тех случаях, когда за ними есть нечто общее, по крайней мере в их представлении. Обыкновенно людям, а критикам в особенности, нравится в искусстве то, что более или менее на них похоже, или им соответствует, — как и раздражает то, что в духовном смысле против них обращено. Но вправе ли мы требовать этого сходства, этого соответствия? Вправе ли сетовать на его отсутствие? Нет, конечно. В мире есть тигр и есть райская птица, есть дуб и есть репейник, всё живет, всё по-своему совершенно или по-своему слабо, и «критиковать» тигра можно бы только за то, что он плохой, неудавшийся тигр, никак не за то, что он кровожаден или не умеет летать... Набокова я даже не собираюсь и критиковать. Мне

хотелось бы только его понять, самому себе объяснить. Читаешь его — и восхищаешься: как искусно, как блестяще! Но тут же и недоумеваешь, чуть ли не пожимаешь плечами: к чему этот блеск? неужели в настоящей литературе нужен блеск? что за ним? к чему — в особенности — это постоянное, назойливое стремление удивить? откуда эта сухая и мертвящая грусть, которой все набоковские писания пронизаны? Что-то в этом редкостном даровании неблагополучно. Что именно?

Разумеется, найти Набокову в нашей литературе место и приклеить к его творчеству ярлык было бы не трудно. Дитя эмиграции, или «певец безпочвенности», или поэт еще чего-либо, — почему бы не успокоиться на одной из таких формул, решив, что дело сделано и остается лишь развить основное положение? Достаточно однако после очередного упражнения в формулах раскрыть любую из набоковских книг, — например «Отчаяние», лучший, мне кажется, его роман, — чтобы убедиться, что схема, представлявшаяся приемлемой и правильной, существует «сама по себе», а сомнения и недоумения Германа или Цинцината — тоже «сами по себе», и ничего общего между тем и другим нет. Предлагаемое толкование как будто и логично, и разумно, а Набоков — нечто столь причудливое, что о логике не приходится и говорить. С понятием эмиграции — т. е. с понятием отрыва, разрыва — он может быть и связан, но связан лишь в плоскости состояния, а не в плоскости темы. А в творчестве

важна ведь именно тема, — то есть преодоление состояния, победа над унизительной и, к сожалению, для всего вне-творческого неумолимо-верной марксистской формулой о бытии и сознании.

Для творчества показателен, главным образом, его строй, или — по другому — его тон, звук, окраска, то, что выражает самую сущность замысла, то, чего автор не в силах ни придумать, ни подделать. Придумать фабулу можно ведь какую угодно, — как в стихах можно нагромоздить сколько угодно возвышенных мыслей и соображений, без того, чтобы стихи стали поэзией: для оценки, для понимания надо вслушаться в стихи или в прозу, не следует слишком доверять голословным притязаниям на те или иные чувства! В набоковской прозе звук напоминает свист ветра, будто несущего в себе и с собой «легкость в мыслях необыкновенную». Упоминание о гоголевском герое не совсем случайно: ключ к Набокову — скорей всего у Гоголя, и если — как знать? — суждены ему какие-нибудь творческие катастрофы или перерождения, то вероятно, это будет случай гоголевского типа, основанный в сущности своей на жажде тепла, света и жизни.

Да, жизни... У Гоголя «Мертвые души» начинаются со знаменитого, незабываемого разговора о колесе, одной из удивительнейших страниц всей русской литературы. — «Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» — «Доедет» «А в Казань-то я думаю не доедет?» — «В Казань не доедет»... Кажется, что ничего живее и быть не может, и если таково начало, то что же будет дальше: ведь это только виньетка на обложке, намеренно однотонная и карикатурная, а живопись настоящая вступит в права позднее. Автору для будущих чудес картинности как будто придется сделать лишь самое не-

значительное усилие, нажать «чуть-чуть». Но дальше автор нажимает не «чуть-чуть», а во-всю, неистовствует, расточает неслыханную роскошь средств, — и всё-таки, всё-таки жизнь уходит от него, как черепаха от Ахиллеса, и расстояние в какое-то неуловимое «чуть-чуть» остается. Порой думаешь даже, что он перечертил, переусердствовал, — иначе невозможно понять, почему у Собакевича или у Ноздрева, освещенных лучами в тысячи, в десятки тысяч свечей, всё-таки нет крови в жилах, как у ничтожнейшего из толстовских персонажей, еле еле, вскользь намеченных. И все без исключения гоголевские люди таковы, даже Акакий Акакиевич, даже старосветские старички! Их создателю недостает ощущения разницы между организмом и вещью, у него как будто нет животворящей влаги в образах.

Впечатление, оставляемое Набоковым, приблизительно такое же, и пример Гоголя доказывает, что эта природная сухость может сочетаться даже с истинной гениальностью. Оставив «Отчаяние», где по самому замыслу всё двоится и отбрасывает фантастически-зловещие тени, напомню, что некоторые рассказы Набокова требуют как будто самых обыкновенных эмоций. Однако и тут герои его внушают не сочувствие, а скорей любопытство... Люди, о которых рассказывает Набоков, очерчены в высшей степени метко, но — как у Гоголя — им чего-то недостает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения, или, может быть, проще — души. Оттого, вероятно, снимок так и отчетлив, что он сделан с мертвой, неподвижной натуры, с безупречно разрисованных и остроумнейшим образом расставленных кукол, с какой-то идеальной магазинной витрины, но не с живого мира, где нет ни этого механического блеска, ни этой непрерывной игры завязок и развязок.

Гоголь был писателем трагического склада, и если бы даже не существовало «Переписки с друзьями», можно было бы и по «Мертвым душам» догадаться, каким камнем лежало на нем его восприятие мира... Трагедий никому не следует желать, и дай Бог Набокову обойтись без них! Но удивительно всё-таки, что камень у него обернулся какой-то пушинкой, и что сочиняет он роман за романом, один другого страшнее и «отчаяннее», с видимым удовольствием и без всякого внутреннего препятствия. Редкостная его плодовитость сама по себе законна и естественна, но отчасти и подозрительно-показательна, ибо обнаруживает какую-то механическую сущность набоковского творчества, развивающегося будто в безвоздушном пространстве. Считать Набокова, как это иногда делается, просто «виртуозом», техником, человеком, которому всё равно, что писать, лишь бы писать, — глубоко неправильно: нет, у него есть тема, он ею одержим, сам того не вполне может быть сознавая. На поверхностный взгляд должно бы показаться, что основное творческое видение Набокова связано с ужасом перед будто бы неизбежным соскальзыванием человечества к уравнительным социальным формам, к насильственному «всемству». Ужас такой Набоковым, повидимому, действительно владеет. Но как у Франца Кафки — с которым у автора «Отчаяния», вопреки распространенному мнению, лишь очень немного общего, — истинная сущность его писаний всё же иная.

Обезжизненная жизнь, мир, населенный «роботами», общее уравнение индивидуальностей по среднему образцу, отсутствие невзгод и радостей, усовершенствованный «муравейник», одним словом довольно распространенное сейчас представление о будущем: тема эта Набокову, пожалуй, близка. Один из его романов — «Приглашение на казнь» — ей и посвящен.

Но не думаю, чтобы существовал писатель, у которого фабула отчетливее отделялась бы от содержания, не совпадая с ним, не покрывая его, и «Приглашение на казнь» — пример такой двойственности. Фабула романа не вполне самостоятельна и оригинальна по замыслу, на ней лежит налет стереотипности, сразу понятной и знакомой, почти что вульгарно-злободневной. Фабула эта достойна бесчисленных романов-утопий, печатаемых в популярных журналах, — и если в те времена, когда Достоевский писал о «шигалевщине», она требовала острого ума и прозорливости, то теперь, разжиженная и измельчавшая, она не требует ничего. Эти нарочито «кошмарные» картины будущего, с людьми под номерками, с чувствами, разделенными на реестры, с регламентированными страстями, и прочим, и прочим, — всё это стало литературным «ширпотребом», а главное, сколько бы всё это ни было занимательно в качестве страшной сказки или кинематографического сценария, пророческая ценность подобных видений крайне сомнительна. Неужели уравнительные веяния так неодолимо сильны, что должны без остатка уничтожить многовековое, могучее, вечно обновляющееся разнообразие мира? Неужели наши личные, на протяжении нескольких десятилетий сложившиеся опасения можно распространить на судьбы всего человечества? Плохо в это верится, «нас пугают, а нам не страшно». Плохо мне верится и в то, что Набоков, инстинктивно или сознательно, дальше бы такой темы не пошел.

О чем же тогда он пишет? Боюсь, что дело гораздо хуже, чем если бы речь шла о водворении ультра-коммунистических порядков в тридцать шестом или семьдесят втором веке, и что не произнося ее имени, Набоков всё ближе и ближе подходит к вечной, вечно-загадочной теме: к смерти... Подходит без возмуще-

ния, без содрогания, как у Толстого, без декоративно-сладостных, безнадежных мечтаний, как у Тургенева в «Кларе Милич», а с невероятным и непонятным ощущением: как «рыба в воде». Тема смерти была темой многих великих и величайших поэтов, но были эти поэты великими только потому, что стремились к ее преодолению, или хотя бы только бились головой о стену, ища освобождения и выхода. У Набокова перед нами расстилается мертвый мир, где холод и безразличие проникли так глубоко, что оживление едва ли возможно. Будто пейзаж на луне, где за отсутствием земной атмосферы даже вскрикнуть никто не был бы в силах. И тот, кто нас туда приглашает, не только сохраняет полное спокойствие, но и расточает все чары своего дарования, чтобы переход совершился безболезненно. Разумеется, «переход» здесь надо понимать фигурально, только как приобщение к духовному состоянию, перед лицом которого даже былые сологубовские сны показались бы проявлением здорового, кипучего юношеского энтузиазма.

Еще одно замечание, в подтверждение тех же мыслей: если эрос — в высшем, очищенном смысле слова, — есть основа, сущность и оправдание всякого творчества, то антиэротизм Набокова, его замыкание в самом себе, духовная безысходность его писаний, наводят тоже на тревожные догадки. Ему как будто ни до чего нет дела. Он сам себя питает, сам к себе обращен. Он скорее бредит, чем думает, скорее вглядывается в созданные им призраки, чем в то, что действительно его окружает... Легко было бы принять одну из готовых, наставительных критических поз, и в качестве нового Добролюбова преподать один из стереотипных советов: ну, скажем, побольше веры в человечество, побольше работы над собой! Но советы редко доходят до адресатов, а до такого адресата, как

Набоков, не дойдут ни в каком случае. Да и кто вправе был бы их ему давать? Отчаянием однако жить нельзя, и даже в изощреннейших словесных узорах нет от них убежища.

Не раз, впрочем, Набоков к будущему «муравейнику» возвращается. Очевидно представление это всё-таки очень его занимает или задевает, — я хотел было написать «тревожит», но не режет ли слух такое слово в применении к Набокову? — и например рассказ его «Истребление тиранов» мог бы оказаться вставной главой в «Приглашение на казнь». Это вариант на ту же тему, с теми же, пожалуй, прорывами в какую-то более страшную, более темную сущность.

Блестящий и странный рассказ! К тирану, Набоковым изображенному, едва ли кто-нибудь почувствует хоть какую-нибудь симпатию. Но и то вызывающе-индивидуалистическое, демонстративно-аристократическое, тот безмятежно-заносчивый душок, которым рассказ проникнут, смущает и коробит. Если именно *это*, только *это* тиранству должно быть противопоставлено, стоит ли вести борьбу? Много ли *это* лучше, нежели то, над чем Набоков так талантливо издевается? Если действительно предстоит борьба, если она уже происходит в мире, не окажется ли игра проиграна из-за отсутствия смысла в ней, из-за невозможности вдохновения в борьбе при такой ставке на будто бы справедливой, праведной, взывающей к общечеловеческому сочувствию стороне? Вопрос остает-

ся без ответа. Но лично для меня по крайней мере в размышлениях о Набокове без тысячи вопросительных знаков не обойтись никак.

Набоковский тиран — самый средний, заурядный человек, и рассказывает о нем человек тоже средний, бывший в юности его приятелем и товарищем. Рассказчик вспоминает его поступки, его слова, и содрогается от бессильного презрения. Он доходит до галлюцинаций. Он готов на покушение и заранее отчетливо видит «потасовку», которая последует, он видит «человеческий вихрь, хватающий меня, полишинелевую отрывочность моих движений, среди жадных рук, треск разорванной одежды, ослепительную краску ударов и затем (коли выйду жив из этого вихря) железную хватку стражников, тюрьму, быстрый суд, застенок, плаху, и всё это под громовой шум моего могучего счастья». От злобы у него мутится сознание. Ему кажется, что вернейший способ покончить с тираном — убить самого себя, «ибо он весь во мне, упитанный силой моей ненависти». Но его спасает смех. Тиран не страшен, тиран смешон, — и потому бессилен над теми, кто это поймет.

Нравоученье сводится, значит, в рассказе к тому, что всё на свете может быть обезврежено смехом. Что же, дай Бог, чтобы это было так: тогда приходить в ужас не от чего! Расхохочемся в нужную минуту, и все угрозы и страхи исчезнут. Но едва ли Набоков в самом деле убежден, что это так. Есть в его рассказе кое-что от «Записок из подполья», коечто от «Зависти» Юрия Олеши, а по существу это, пожалуй, новейший вид дневника новейшего «лишнего человека», в бессильном отчаянии протестующего против оглупения и огрубения мира. Нарицательный, собирательный «тиран», с чертами не то сталинскими, не то гитлеровскими, — однако несомненно

глупее обоих исторических «тиранов», — изображен скорей карикатурно, чем портретно. Но карикатура ярка и метка, и один эпизод с приемом старухи, вырастившей двухпудовую репу, чего стоит! «Вот это поэзия, — резко обратился он (тиран) к своим приближенным, — вот бы у кого господам поэтам поучиться! — и сердито велев отлить слепок из бронзы, вышел вон».

Да, тиран ничтожен и отвратителен. Облик его зловещ. Набоков прав в своем отталкивании... Но еще раз: что он ему противопоставляет? Свободу? Свободу для чего? Спрашиваю об этом без малейшей иронии, без всякого намерения указать, что если нечего противопоставить, то не надо и обличать. Нет, обличать надо. Отталкиваться надо. Искать приемлемого решения всех неурядиц и кризисов надо. Но что думает Набоков о возможности решения? Думает ли он вообще? Благоволит ли думать? После галлереи «свиных рыл», не менее ужасных чем Собакевичи и Плюшкины, хоть нередко и драпирующихся в какие-то поэтические складки, останется ли он многоуспешным литератором, или смутит его в конце концов то, что созданию Собакевичей и Плюшкиных придало глубину и смысл: ночь, камин, дотлевающие листки рукописи о «душах» уже не «мертвых»... Набоков — большой русский писатель. Есть же всё-таки в нашей литературе какая-то особая сила, обязывающая большого русского писателя согласоваться с ее особыми основными законами!

«Дитя эмиграции»... В самом начале этого очерка я эти слова написал в порядке ироническом, не при-

давая им значения. Но не только в романе или поэме, а и в самой обыкновенной статье нельзя предвидеть к чему, мысль, цепляясь одна за другую, придет, — и, высказав несколько соображений о Набокове, я в качестве вывода и заключения, готов себя спросить: а не в самом ли деле он — дитя эмиграции?

Эмиграция — явление сложное, с многочисленными разветвлениями, политическими, житейскими, национальными, бытовыми, и можно, конечно, по-разному сущность этого явления отразить или выразить. Несомненно однако, что эмиграция связана с убылью деятельности, с убылью сознания и чувства, будто в мире каждому человеку есть дело и есть место, несомненно, что эмиграция, так сказать, «ущербна» по самой природе своей, и значит может художника, особенно чуткого, выбить не то что из колеи, а как бы и из самой жизни... Выбить куда? Если бы мы знали, куда, то не было бы и «ущербности», которой кстати и не ощущают люди, увлеченные вопросами насущно-практическими: сегодня одно заседание, завтра другое, сегодня доклад, завтра контр-доклад, и так далее... Для художника, в особенности художника набоковского склада, ответ другой: в «никуда». И не то, что бы он об этом именно и писал, нет, — но он в том состоянии пишет, в котором, кажется, что ничего ни откуда не вышло и никуда не идет. У него все связи оборваны. Он играет в жизнь, а не живет в том, что пишет. Он не проверяет слухом жизненной правдивости своих писаний потому, что жизненной правдивости для него нет: всё, что о ней сказано — для него пустяки, притворство, всё это выдумано тупыми бездарностями, вроде Чернышевского, на которого с таким капризным легкомыслием обрушился он в «Даре»! Это, между прочим, удивительная, и как будто глубоко не-русская набоковская черта: беззаботность

в отношении «простоты и правды» в толстовском смысле этой формулы или во всяком другом, щегольство, скольжение, отсутствие пауз и внутренних толчков, резиново-бесшумная стремительность стиля, холощенно-холодный, детски-дерзкий привкус, ребячески-самоуверенный и невозмутимый оттенок его писаний.

Но если «дитя эмиграции», то не это ли именно сын эмиграции и обречен был выразить? Догадка правдоподобнее, чем на первый взгляд кажется. С догадкой этой становится вдруг понятно, как могло случиться, что большой русский писатель оказался с русской литературой не в ладу. Могло ли быть иначе? — если гипотезу эту принять. Пришлось ли когда либо прежней русской литературе жить в безвоздушном пространстве? Могло ли одиночество ни в ком не вызвать безразличья или даже ожесточения, ни у кого не отразиться в видениях, в общем складе творчества, до нашего времени неведомом? Нет ничего невозможного в предположении, что Набоков именно в его духовной зависимости от факта эмиграции, как следствие этого факта, и найдет когда-нибудь национальное обоснование.

Несколько слов о стихах Набокова.

Он, несомненно, единственный в эмиграции подлинный поэт, который учился и чему-то научился у Пастернака. О влиянии Пастернака у нас говорят постоянно, однако большей частью ссылаются на него

механически, без разбора: если стихи не вполне вразумительны, значит автор идет по стопам Пастернака, — и суждения такие приходится не только слышать, но и читать.

Школы Пастернака не существует. Пыталась перенять некоторые его черты Марина Цветаева, но на этом и сгубила свое когда-то очаровательное дарование. К чему ей был Пастернак? Набросилась она на него с той же безрассудной поспешностью, как когда-то бедный Кольцов на Гегеля, и результаты получились довольно схожие. Цветаева, начитавшись Пастернака, «влюбившись» в него после нескольких других своих литературных влюбленностей, стала ежеминутно, в каждой строке сбиваться, спотыкаться, задыхаться. Речь перешла в сплошные восклицания и вскрикивания, непрерывно уснащенные «анжамбанами». Не говорю о других цветаевских особенностях, с годами усиливающихся: было и гениальничанье, была и истерика, правильно отмеченная Святополк-Мирским, но это к Пастернаку отношения не имеет. Онто во всяком случае нервам своим воли никогда не давал.

Пастернак не ясен как поэт, т. е. не ясен в целом. Стихотворные его приемы ничего загадочного в себе не таят. Несомненно, стихи его, по сравнению, например, со стихами блоковскими, возникают из словесных сочетаний, которые в момент возникновения ни с какими эмоциями и чувствами связаны не были. Слова у него рождают эмоции, а не наоборот. Блок определил стихи свои, как «мало словесные» (предисловие к «Земле в снегу»). Стихи Пастернака густословесны, и то и дело доходят до подлинного буйства слов, образов, звуков, метафор, будто толпящихся и подгоняющих друг друга. В этом буйстве поэту некогда в образы свои вглядываться — куда там! —

что и приводит к тому, что если в некоторых стихах нарушить ритм и прочесть их как прозу, ахинея получится невероятная. В стихотворении, посвященном Анне Ахматовой, например, сообщается, что поэтесса «испуг оглядки приколола к рифме столбом из соли», — и чудовищную цитату эту я привожу почти что наудачу, их можно было бы сделать тысячи. Здесь нет нарочитого разрыва с логикой, как у многих западных поэтов, здесь логика в сцеплении понятий повидимому соблюдена, но через какие испытания приходится ей, несчастной, пройти! Пастернак к ней безжалостен и безразличен, он мчится, несется, вместе с ним мчатся, несутся, кружатся, даже будто куда-то ввинчиваются, его стихи, и нельзя не признать что порой порыв их неотразим. Пастернак — один из немногих современных поэтов, к кому можно без улыбки применить слово «вдохновение». Звуки? Звуки вполне варварские, и столкновение пяти-шести согласных Пастернака ничуть не смущает (например: «как кость взблеснет костел...»). Звуки скорей всего державинские, если и не по интонации строки, то по стремлению согнуть, скрутить стих так, чтобы, худо ли хорошо, все нужные слова в нем утряслись.

Когда-то Пушкин восхитился строкой Батюшкова:

Любви и очи, и ланиты...

— и отметил ее волшебную итальянскую легкость. С тех пор, за сто с лишним лет, это итальянизированное сладкозвучье поблекло и выдохлось и, как обычно бывает в искусстве, стала неизбежна реакция. Если воспользоваться для несколько грубого, но образного сравнения цитатой из «Плодов просвещения», можно сказать, что поэтов «потянуло на капусту», и в частности Пастернак затосковал о державинской мощной, но уже Пушкину казавшейся безнадежно уста-

релой, неразберихе. Как Державин не останавливается перед тем, чтобы нарушить строй фразы, переставить куда вздумается слова, как Державин в азиатском упоении свирепствует над своей поэзией, так и Пастернак мнет, жмет, калечит свои стихи, нагромождает нелепости и неистовствует, особенно в области сравнений. Еще пример, и опять наудачу: юность у Пастернака «плавает в счастьи, как наволока в детском храпе». До чего неверно, до чего возмутительно произвольно, какая грязная работа! — хотелось бы воскликнуть... если бы только не чувствовалось в этом потоке бессмыслицы какого-то трагического вызова рассудку, вызова ясности, стройности, пушкинской дивной, но оскудевающей, ссыхающейся поэтической почве. Если бы не было очевидно страстное, напролом идущее стремление эту почву по-новому взрыхлить. И если бы не было тут подлинной поэтической одержимости, если бы не слышалось раскатов высокой, хоть и еще невнятной музыки, глухого подземного ее гула. Иногда, впрочем, всё, что казалось смутным, проясняется. Иногда Пастернак в своем косноязычьи доходит до пафоса, в котором руда его поэзии плавится и начинает светиться, — как в удивительных, величавых заключительных строфах сбивчивого в общем «Лета», с причудливым сплетением тем платоновских и пушкинских. Или как в «Никого не будет в доме...» (из «Второго рождения») — стихотворении обманчиво простеньком, полном смысла, чувства и прелести, одном из тех, которые в сокровищнице русской поэзии должны бы остаться навсегда.

Но я увлекся Пастернаком, — хоть и не думаю, чтобы увлечение это не было оправдано. Без Пастернака трудно к набоковской поэзии подойти, да и вообще, говоря о стихах, как о Пастернаке не вспомнить, а вспомнив, как на нем не задержаться?

Некоторые из сравнительно ранних набоковских стихов звучат настолько по-пастернаковски, что иллюзия возникает полная:

Такой зеленый, серый, то есть
весь заштрихованный дождем,
и липовое, столь густое,
что я перенести — Уйдем!
Уйдем и этот сад оставим...

Здесь перенято всё: и приемы, и интонация, эти строки кажутся выпавшими из «Второго рождения» или из «Поверх барьеров». Но стихи эти писаны двадцать лет тому назад, а с тех пор Набоков от заимствований освободился и нашел в поэзии себя.

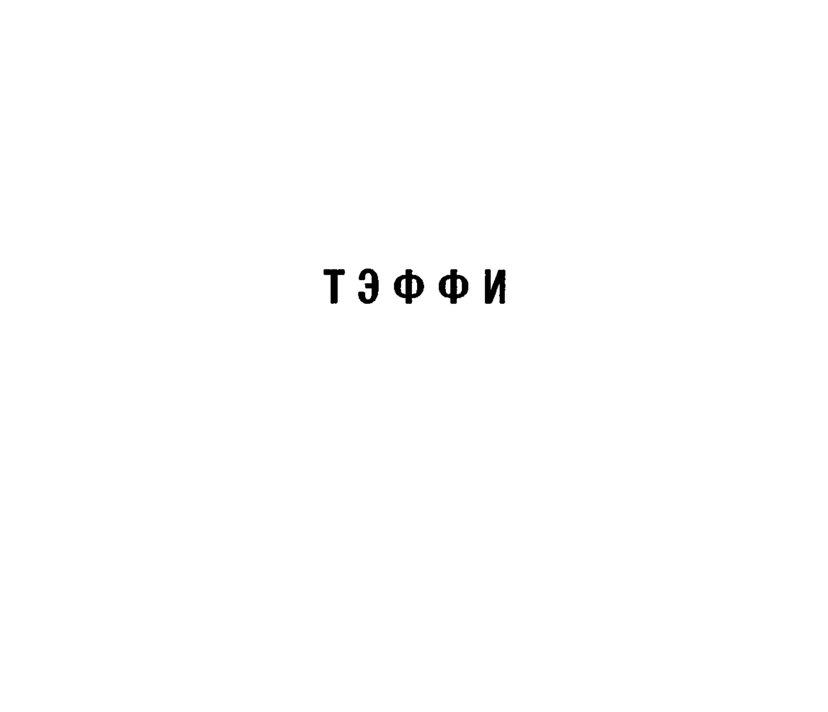
У него на мой слух меньше романтической музыки, чем у Пастернака, который, при всём, что есть в нем спорного, всё-таки пленителен в общем своем облике. Что там ни говори, как над некоторыми его фокусами не морщись, Пастернак — «поэт до мозга костей», только в стихах и живущий, только ими и дышащий. Набоков, подобно ему, не боится ни словесных излишеств, ни словесных новшеств, а мираж окончательной, недостижимой простоты, — некоторых современных поэтов подлинно измучивший, — никакой притягательной силы в себе для него не таит. Его вдохновение не силится подняться над словом, а наоборот, с упоением в нем утопает: он ворожит, бормочет, приговаривает, заговаривает, и всё дальше уходит от того, что можно бы назвать поэтическим чудом, от двух-трех волшебно-светящихся строк, к которым нечего прибавить, в которых нечего объяснять. По всему тому, что в писаниях Набокова позволяет о нем догадываться, как о человеке, забота о будущем должна быть ему чужда. Предположить, что Набоков хотел бы потрудиться на «ниве русской сло-

весности» можно было бы лишь с намерением заведомо-юмористическим. Между тем, сознательно или невольно, он как будто вспахивает почву для какого-то будущего Пушкина, который опять примется наводить в нашей поэзии порядок. Новый Пушкин может быть и не явится. Но ожидание его, тоска о нем останется, — потому, что едва ли кто-нибудь решился бы утверждать, что вся эта ворожба, эти бормотания и недомолвки, всё это следует отнести к свершениям, а не к опытам и поискам.

Однако, Набоков — поэт прирожденный, и сказывается это даже в поисках. Некоторые стихи его прекрасны в полном значении слова, и достаточно было бы одного такого стихотворения, как «Поэты» или «Отвяжись, я тебя умоляю...», чтобы сомнения на счет этого бесследно исчезали. Как всё хорошо в них! Как удивительно хороши эти «фосфорные рифмы» с «последним чуть зримым сияньем России» на них! Здесь мастерство неотделимо от чувства, одно с другим слилось. Натура у автора сложная, и в качестве автобиографического документа чрезвычайно характерно и длинное стихотворение о «Славе», где всё прельщающее и всё смущающее, что есть в Набокове, сплелось в некую причудливую симфонию.

Поэзия эта далека от установленного в эмиграции поэтического канона, от того во всяком случае, что в последнее время стали называть «парижской нотой» (до 1939-го года другой общей «ноты» пожалуй и не было, слышались только отдельные голоса, волей судеб разбросанные по белу свету: литературная жизнь сосредоточена была в Париже) Набоков к этой «ноте» приблизительно в таком же отношении, в каком был Лермонтов к пушкинской плеяде, — и подобно тому, как Жуковский, столь многому эту плеяду научивший, над некоторыми лермонтовскими

стихами, — не лучшими, конечно, — разводил руками и хмурился, так недоумевают и теперешние приверженцы чистоты, противники всякой риторики, враги позы и фразы над сборником стихов Набокова, лишь кое-что в нем выделяя... По-своему они правы, как по-своему, — но только по-своему! — был прав и Жуковский. Однако в литературе, как и в жизни, умещаются всякие противоречия, и никакие принципы, школы или методы — а всего менее «ноты», — не исключают в ней одни других. Не методы и не школы одушевляют поэзию, а внутренняя энергия, ищущая выхода: ее не расслышит у Набокова только глухой.



ТЭФФИ

Существуют выражения, словосочетания и образы, настолько стершиеся от долгого употребления, настолько выдохшиеся и даже опошленные, что неудобно ими пользоваться. А между тем и обойтись без них бывает трудно.

«Улыбаясь сквозь слезы», «смех сквозь слезы»...

Впервые так улыбнулась Андромаха, три тысячи лет тому назад: удивляться ли, что за это время образ этот утратил свежесть? Правда, об Андромахе теперь мало кто помнит. У нас, в нашей русской памяти, образ скорей связан с Гоголем, придавшим ему новый оттенок, горестный и трагический.

«Улыбаясь сквозь слезы»... У Тэффи прочно установилась репутация писателя смешного и веселого. Но только человек исключительно рассеянный или на редкость поверхностный, не заметит, сколько грусти в каждом ее рассказе, — и даже больше: какое дребезжание слышится в этих рассказах, будто от порванной струны. Это придает всему, что пишет Тэффи, и прелесть, и даже внутренее благородство. Смех, полностью свободный от «слез», редко бывает выносим, разве что уж достигнет размеров какого-нибудь раскатисто-плотоядно, языческого хохота, как, скажем, у Раблэ. Однако в нашей литературе такой хохот не привился, Гоголь отбил к нему охоту. Не случайно и Достоевский признал одну из самых печальных, обманчиво-веселых книг, «Дон Кихота» — «величайшей

книгой в мире». Кстати, как могло случиться, что Аркадий Аверченко именно похохатывавший, самоуверенно и самодовольно, — стал любимцем русских читателей, притом в эпоху, когда вкус и чутье отнюдь не были в упадке? Лично для меня это было и остается загадкой. Тэффи неизмеримо тоньше Аверченки. Тэффи не хохочет, даже не смеется. Правильнее всего было бы сказать о ней, что она отшучивается.

Что, ей не по душе самая жизнь? Нет, едва ли. Какой-то смутный благодатный восторг, обращенный к миру и бытию, в основе ее писаний присутствует неизменно. Не по душе ей только то, во что люди превратили существование — и она долгим, пристальным, умным, ироническим взглядом смотрит на людей, на их дела и делишки, на их дрязги, заботы и невзгоды, смотрит с удивлением и сожалением. Она могла бы вероятно рассказать о своих наблюдениях несколько иначе, чем большей частью делает, — иначе, т. е. суровее и беспощаднее. Но точек над і Тэффи недолюбливает. Тэффи нарочито отделывается пустяками или, коснувшись какой-нибудь драмы, которая у писателя иного душевного склада драмой и осталась бы, немедленно увиливает и притворяется, что коснулась пустяка. Но нет сомнения, что с тем же насмешливым удивлением, с которым глядит она на своих незадачливых героев, взглянула бы она и на читателя, который ничего, кроме шуток в рассказах ее не обнаружил бы.

Если бы кто-нибудь предложил Тэффи в качестве эпиграфа к собранию ее сочинений заключительные слова из «Дяди Вани»:

— Мы отдохнем, мы увидим всё небо в алмазах... — она, конечно, предложение отвергла бы и не замедлила каким-нибудь ироническим замечанием продемонстрировать, что в чрезмерной чувствительности заподозрить и упрекнуть ее нельзя. Один из самых

лирических ее рассказов, из «Книги июнь», она так и оканчивает, посмеиваясь над своей героиней:

«Бессмысленная голубая, серебрянная печаль... сантиментальность, романтика...»

Но ирония и жалость — родные сестры. Тэффи, очевидно, принадлежит к тем душевно-стыдливым натурам, которым не по себе становится от откровенного проявления чувства, и не будучи в силах с этим справиться, она свою мнимую слабость от других скрывает (замечательно, что в другом своем рассказе Тэффи утверждает, что по-настоящему безжалостны «только дети и собаки»). Внимание ее было обращено не на мировые катастрофы, не на исключительные, редкие бедствия, а на обыкновенное существование обыкновенных людей, которые в мелких жизненных стычках, в мелких томлениях и неудачах попусту теряют энергию своих сердец и сознаний. Тэффи наверно согласилась бы с Чеховым, сказавшим, что мир гибнет вовсе не от войн и революций, а от «мелких домашних неприятностей». Едва ли для Тэффи это не было истиной «самоочевидной».

От всего, что она писала, — даже от того, что было написано ею очень давно, в юности, — веет какой-то природной усталостью.

Усталость, чуть ли не безнадежность, — не метафизическая, а так сказать житейская, повседневная — в общем тоне, отчасти даже в стиле, прерывистом, без глубокого дыхания, без длинных и сложных периодов. Тэффи оглядывается вокруг себя, и зная или чувствуя, что изменить ничего нельзя, готова махнуть рукой: «Всё не то, всё не то», как будто повторяет она, беспрестанно иллюстрируя это свое ощущение разнообразно красноречивыми примерами.

Всякие отвлеченные идеи, всякие понятия, вроде

понятия прогресса, вроде прав государства и общества — для нее, если и не пустые, то мертвые слова. Зато если где-нибудь хнычет несчастная, одинокая, никому не нужная старая дева или даже мяукает голодный котенок, она сейчас же вдохновляется, воспламеняется, бросается на защиту обиженного существа и принимается иносказательно, образно, но страстно доказывать, что никакой «финальной гармонии» никаких «слезинок» оправдать нельзя. Для нее нет самого вопроса, о котором в знаменитом и вечно памятном разговоре со смущенным Алешей толковал его старший брат.

Человек страдает реально, а всё остальное остается призрачным, неуловимым, даже условным, и что бы в мире огромного, «стихийного» ни произошло, всё разлетается, как брызги, в миллионы мельчайших индивидуальных отзвуков и отголосков. Для Тэффи существенны только эти брызги, и оттого в ее книгах наша жизнь представлена будто под микроскопом: общих очертаний не видно, зато отдельные клеточки и разветвления жизненной ткани ясны, как нигде.

Одна из последних книг Тэффи называется «О нежности». Похоже на то, что автору стало в конце концов не под силу отшучиваться, и он решился произнести слово, которое рвалось с языка давно: нежность.

Однако книга не только о нежности, а и о мучениях. В ней все мучают себя и мучают других, или — и

это чаще всего — мучаются за других, как несчастная мать Рюли за свою уродливую дочь, мечтающую стать артисткой.

Если бы случилось чудо, если бы Рюля стала стройной красавицей или по крайней мере оказалась наделена хоть маленьким талантом, если бы этот ворчливый, угрюмый старик, которого заботливая жена донимает крестословицами, не называл ее идиоткой и дегенераткой, если бы, если бы... Но надежды на чудо нет, и мир гибнет от «домашних неприятностей».

Другая, тоже поздняя книга Тэффи названа «Всё о любви». Но как и в книге о нежности название не столько соответствует содержанию, сколько напоминает о том, что в нем отсутствует или в нем искажено.

Первый рассказ в сборнике озаглавлен довольно выразительно «Флирт». О любви-то о любви, но не ждите ничего такого, что напомнило бы Изольду или Анну Каренину. Флирт может быть и преддверие любви, но не той, которая ведет к смерти. Дело в этом рассказе, однако, в чем-то большем, чем простая мимолетная «интрижка».

Некто Платонов на волжском пароходе знакомится с молоденькой женой капитана. Предпринял он путешествие для встречи со своей замужней любовницей. Но встреча эта оказалась крайне неудачная: идиллию нарушил случившийся тут же студент, племянник ветренной дамы, и Платонов с горя решил заняться капитаншей. Разумеется, и пароходная публика, и студент, жалующийся на что-то, «тощища патентованная, ни одной дамочки», и сам злополучный Платонов, болтун и ловелас, располагают читателя к благодушной улыбке. Но капитанше не до того. Она поверила Платонову, поверила в него, и сквозь всю мелкую житейскую суету, о которой Тэффи с редким,

обманчиво небрежным мастерством рассказывает, мы догадываемся и чувствуем, во что обошелся этот «флирт» юной душе, еще не успевшей обрасти корой черствости и многоопытного безразличия.

Есть, однако, категория людей, над которыми Тэффи иронизирует действительно зло и сухо. Это люди, неспособные говорить своим живым языком, выражающиеся готовыми стереотипными фразами — формулами. Как известно, «стиль, это человек», а Тэффи истины этой никогда не забывает.

Илька, — молодая женщина, из рассказа «Фея Карабос» в той же книге — готовится к родам и подыскивает няньку. Хотелось бы ей найти няньку веселую и словоохотливую, но муж насчет этого совсем другого мнения. «Я наметил для ребенка воспитательницу. Это сестра жены аптекаря. Сама лишенная возможности иметь семью, она готова принести себя в жертву интересам чужого ребенка...»

— Господи! — думает Илька. — Как он ужасно говорит! Ну, какие у ребенка интересы?

— Эта женщина, — продолжает муж, — вернее эта девица еще никогда не служила. И что очень ценно, она горбатая! Да, ценно. Вы, конечно, не можете этого понять, хотя теперь, готовясь к материнству, вы должны более чутко относиться к своему долгу.

Молодой врач вступается за Ильку, возмущается ее мужем, будто случайно целует ей руку, — больше ничего: целует руку и уходит. Илька глядит в окно.

«Он среднего роста, худощавый. Потом, через много лет ей будет вспоминаться, что он был очень высокий и широкоплечий, что он очень любил ее и она за всю жизнь любила только его одного, но они не успели, не сумели, не смогли сказать это друг другу.

И иногда, в редких снах, он будет приходить к ней, светло и нежно, чтобы вместе смеяться и плакать. Имени его она никогда не вспомнит».

Из «Неживого зверя»:

К маленькой девочке приходит учительница.

— К игрушкам следует приступать последовательно и рационально, иначе — болезненность фантазии, проистекающий отсюда вред. Катя, подойдите ко мне!

Она вынула из кармана мячик и стала припевать: «прыг, скок, туда, сюда, сверху, снизу, сбоку, прямо...» «Ах, какой неразвитый ребенок!» Катя молча и жалко улыбалась.

— Обратите внимание на поверхность этого мяча. Что вы видите? Вы видите, что она двухцветна. Одна сторона голубая, другая белая. Укажите мне голубую. Старайтесь сосредоточиться.

Из рассказа «Ведьма»:

Супруги собираются рассчитать горничную малограмотную деревенскую бабу: муж берет это на себя.

— Ты совершенно не умеешь говорить с народом. С ней надо говорить резко. Я скажу ей: «Устинья, отвечайте категорически. Если ваша функция горничной...»

А впрочем, как знать, — может быть и для таких людей, с «функциями горничной» и с «интересами ребенка», нашлось бы у Тэффи снисхождение. Если возникают у меня на счет этого сомнения, то потому, что вспоминается мне разговор с Надеждой Александровной, незадолго до ее смерти.

Тэффи сказала:

— Знаете, я хочу написать книгу о второстепенных героях русской литературы. Да впрочем, не только

русской... А больше всего хочется мне написать об Алексее Александровиче Каренине, муже Анны. К нему у нас ужасно несправедливы!

Каренин — пожалуй, действительно не плохой человек, «славный», как не совсем удачно отзывается о нем Стива Облонский, но из разряда тех людей, которые должны были бы Тэффи отталкивать. Однако, в голосе ее было сочувствие, а отсюда недалеко и до снисхождения к Илькиному мужу, хотя он и в самом деле «говорит ужасно». И даже к дуре-учительнице, с ее «прыг, скок».

Если задуматься над общим смыслом писаний Тэффи, если углубиться в их «философию», надо бы заметить, что проникнуты эти писания чувством круговой поруки и общей нашей ответственности за искажение Божьего мира, за тех людей, которые этого искажения не видят, за жалких стареющих эмигрантских дам, из кожи лезущих, чтобы уподобиться прирожденным парижанкам, за молодых бездельников, не совсем без основания возражающих отцам, что если они и кретины, то «очевидно по закону наследственности», за всё, что видим и слышим мы вокруг себя.

Именно в этом, вероятно, разгадка того, что Тэффи никого не судит, никого ничему не поучает. Именно в этом секрет и причина особенного к ней читательного влечения. Современники и соотечественники узнают в ее книгах самих себя и сами над собой смеются. Но эти беглые зарисовки, эти «моментальные

фотографии» их не отпугивают и не раздражают, как случилось бы, натолкнись они на авторское высокомерие. Высокомерия нет и в помине: все виноваты во всём, и в этой общей нашей, непоправимой беде, все — по Тэффи — от начала веков покрыты каким-то огромным милосердием и не будут им оставлены никогда.

Тэффи не склонна людям льстить, не хочет их обманывать и не боится правды. Но с настойчивой вкрадчивостью, будто между строк внушает она, что как ни плохо, как ни неприглядно сложилось человеческое существование, жизнь всё-таки прекрасна, если есть в ней свет, небо, дети, природа, наконец — любовь.

«Всё о любви»... Ни о чем другом она в сущности и не писала, даже когда рассказывала, как какая-нибудь Мария Ивановна ссорится со своим любовником.

«Скучно жить на этом свете, господа!», склонна была бы она сказать вслед за своим великим учителем. Но и «чу́дно жить!» Несмотря ни на что.



КУПРИН

О Куприне не раз возникали споры, главным образом устные, частью однако проникшие и в печать: был ли это большой писатель?

Определение неясно и расплывчато, но ведь далеко не всем же словам, нами употребляемым, свойственна научная точность. При невозможности точно и, так сказать, окончательно договориться, почему, Чехов, например, был большим писателем, а Немирович-Данченко большим писателем не был, все мы чувствуем, что эпитет естественный для одного, неприменим без натяжки к другому... Был ли Куприн большим писателем? В некоторых статьях, появившихся непосредственно вслед за его смертью, промелькнуло, помнится, даже слово «великий». Но авторам некрологов хорошо известно, что произведения их читаются с поправкой на «свежую могилу», и в выражениях они поэтому не стеснены. Суждения откровенные, свободные были и в те дни значительно сдержаннее.

Перечитывая Куприна, вспоминая былые разногласия: осторожные оговорки и замечания Бунина, уклончивые похвалы Алданова, снисходительно-равнодушное, демонстративно подернутое скукой одобрение Зинаиды Гиппиус, рядом с очевидным живым влечением читателей менее взыскательных, рядом с восторгом некоторых критиков, превыше всего ценящих «нутро» — вспоминая всё это, убеждаешься, что вопрос так и не получил единого, дружного ответа.

Был ли Куприн большим писателем? И да, и нет. Кое в чем был, в другом не был. Как многим русским литераторам и художникам последних десятилетий, что-то помешало ему развиться и оправдать все возбужденные им надежды.

Невозможно отрицать, что Куприн был очень одаренным человеком, подлинной «натурой». Здесь в эмиграции, мы знали его уже не таким, каким, повидимому, был он когда-то, поэтому представление мы составили здесь себе о нем не совсем правильное. Здесь, даже еще не будучи старым, но как-то по-стариковски держась, Куприн казался каким-то добрым дядюшкой от литературы, чудаковатым, многоопытным, благодушным, готовым на всё ответить улыбкой, склонным чуть ли не всё понять и простить. Помню первую встречу с ним, в «Иллюстрированной России», которую он одно время редактировал. Во время нашего разговора раздался телефонный звонок. Аппарат стоял на редакторском столе. Куприн протянул руку к трубке, тут же опасливо отвел ее, затем протянул снова, поводя плечами, поглядывая на меня и будто спрашивая:

— А что это за штука такая? Поди, не выстрелит ли? Невзначай не взорвется ли?

Вероятно, тут была изрядная доля игры, именно под «дядюшку». Куприн, разумеется, отлично знал, что такое телефон, не мог не знать. Едва ли его опасливые ужимки относились и к невидимому собеседнику... Однако, игра естественно совпадала со всем его душевным складом, даже с наружным его обликом, не говоря уже о том, что и во всех его поздних писаниях есть нечто отвечающее этой беспомощности, этому блаженно-расслабленному состоянию, где-то посреди между старческой умудренностью и старческим маразмом. В нашем представлении этот поздний Куп-

рин заслонил Куприна молодого, такого, каким был он в начале века, — и пожалуй, эта метаморфоза скорей пошла ему на пользу, чем повредила ему. Да, в поздних своих вещах Куприн менее энергичен, менее щедр, чем в «Поединке» или даже в «Яме». Но тихий, ровный, ясный свет виден в них повсюду, а особенно в этих повестях и рассказах подкупает их совершенная непринужденность: речь льется свободно, без всякого усилия, без малейших претензий на показную «артистичность» или «художественность», — и в ответ у читателя возникает доверие к человеку, который эту роскошь простоты в силах себе позволить... Существуют две культуры: культура ума и культура сердца, — и насчет того, на какой высоте находилась у Куприна культура первого рода, позволительны сомнения. Но сердце у него было требовательное, как будто перечувствовавшее многое из того, с чем не справился или чего не заметил ум. Любая из его поздних повестей об этом свидетельствует, а в качестве примера особенно красноречивого вспомним «Однорукого коменданта».

Повесть — из времен Николая I: благородно-величавый, грозный и милостивый, обаятельный император, беспредельно ему преданный служака-генерал, под суровой солдатской выправкой скрывающий, разумеется, золотое сердце, — типичная лубочно-патриотическая картинка! Не знаю, внимательно ли Куприн прочел Герцена, но Льва Толстого читал он усердно, называл себя его учеником, был страстным его поклонником, — и, несомненно, помнил «Хаджи-Мурата», где Николаю Первому посвящена гениально-яркая и язвительная глава. Что же, был он так наивен, что взял у Толстого лишь его приемы, а на сущность не обратил внимания? Или был он так самостоятелен и силен, что «преодолел» учителя? Или предложил новый взгляд

на эпоху и главнейших ее деятелей? Ни то, ни другое, ни третье. Куприн не преодолевает Толстого, а исподтишка, будто по-стариковски покряхтывая и что-то бормоча, вносит в его беспощадные суждения «смягчающие обстоятельства», и притом вовсе не в заботе об исторической истине, до которой ему мало дела, а от какого-то усталого всепрощения или всеблагословения. И царь, видите ли, был такой, что лучшего не сыскать, и генерал был отличный, и вообще всё в нашем оклеветанном мире «добро зело», вот жаль только, что вскоре этот чудный мир придется покинуть... «То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть». Может быть, это и верно для сердец или душ страстных и грозных, вроде души Льва Толстого, или хотя бы даже души герценовской. Но в душе Куприна не было испепеляющего жара, в ней осталось только тепло, в ней дотлевали последние угольки, и для ненависти у него нехватало сил.

А ведь когда-то он был совсем иным, и бушевала в нем жадность к жизни, жадность, которую он сам называл «звериной». Конечно, ни человек, ни, значит, писатель, не изменяются до неузнаваемости. В «Жанете», например, одной из последних повестей Куприна, есть что-то родственное «Молоху», написанному им в самой ранней юности. Но родство или преемственность сквозят тут лишь в самых общих чертах. В творческой судьбе Куприна нет ни роста, ни развития: скорей есть сдача, есть отказ, — но как бы это на первый взгляд ни казалось парадоксально, именно то, что в его творческом наследии относится к годам, когда силы физически оскудели, переживет его будто бы лучшие произведения.

Перечтем «Поединок», перечтем знаменитый, когда-то столь многих взволновавший «Гранатовый браслет».

Бесспорно, талант и прирожденная способность изображать всё живое, подмечать характерные для всего живого черточки, видны сразу, на каждой странице. Непринужденность слога и самого повествования производит впечатление отраднейшее, и выделяет Куприна чуть ли не среди всех его современников. Фраза Горького, например, нередко мучительна в своей искусственности, в своей внутренней взвинченности, не говоря уже о фразе Леонида Андреева. Даже у Бунина, при его несравненном словесном чутье, чувствуется почти всегда забота о внешней отделке, и какое-то напряжение стиля, совершенно чуждое Толстому. В этом смысле Куприн к Толстому ближе, чем какой-либо из писателей его поколения. Но в целом от «Поединка» веет захолустьем, и вовсе не потому, конечно, что в повести отражен глубоко захолустный быт, а по всему складу и замыслу повести, по ее духовному уровню. В простоту ее замысла, казалось бы подлинную, неожиданно врывается нестерпимое мелодраматическое тремоло. Поручик Романов склоняется над измученным забитым солдатом, «нижним чином», и проникновенно шепчет:

— Брат мой...

Когда-то это, говорят, потрясало. Не знаю, может дает себя знать неуместная щепетильность, душевное очерствение или что-нибудь другое еще в том же роде, но страницу с «братом» хочется поскорее перевернуть, хотя в сущности то же самое пытался сказать Акакий Акакиевич, или вернее за Акакия Акакиевича Гоголь, хотя почти то же самое сказал Мармеладов, хотя вообще тему «брата» принято считать главнейшей темой русской литературы... Повидимому, нельзя безнаказанно повторять такие слова! Нельзя делать открытие во второй раз.

Или «Гранатовый браслет».

Нет сомнения, что рассказ этот навеян «Викторией» Кнута Гамсуна. Но «Виктория», при всей своей капризной, хрупкой неврастеничности, была и осталась вещью в своем роде единственной. Куприн размалевал то, что у Гамсуна очерчено острыми и легкими линиями, а под конец, в словесном истолковании бетховенской сонаты, нажал педаль так, что в сплошном гудении невозможно ничего и разобрать. Трогательно? Да, чрезвычайно трогательно, так трогательно, что не знаешь, куда бежать от сентиментальных излишеств, от недержания слез и вздохов! А ведь в это время еще писал Толстой, только что умер Чехов, боявшийся в целомудрии своем сказать лишнее слово (правда, кроме пьес, где это целомудрие нет-нет и изменяло ему)... Где были тогда ум, слух, чутье русских читателей, чтобы не отличить золото от мишуры? Правда, сам Толстой любил Куприна. Но судя по сохранившимся отзывам, любил как-то небрежно, ласково-снисходительно, и кажется больше всего за то, что Куприн скромен, никогда не рисуется, не театральничает, даже стилистически. Толстой любил маленькие купринские рассказы, и некоторые из них действительно очень хороши и почти не уступают рассказам Чехова или Мопассана, великих мастеров этого жанра. Толстой не мог не оценить купринский безошибочный «глаз», его острый «нюх». Но «Яма» его ужаснула, и едва ли только из-за темы. А с каким чувством прочел бы он стихотворение в прозе, заключающее «Гранатовый браслет», или аляповато-стилизованную «Суламифь», тоже когда-то возведенную в жемчужины и перлы?

Повидимому, некоторая «зыбкость» творческого облика Куприна, и затруднения или колебания, которые испытываешь, стараясь подвести итог долголетним впечатлениям, объясняются тем, что изобразительный дар его ничем не направлялся и не контро-

лировался. Ему как будто было более или менее безразлично, о чем писать, и что рассказывать: был вот такой случай, а бывают, знаете, и такие случаи... Жизнь он знал, хотя и был ограничен в этом знании ее низшими, влажными пластами, инстинктивно считая — как и многие писатели его типа, — что всё вне-животное или вне-стихийное относится к досужим книжным домыслам. Воспроизводить жизнь — именно так понятую — был он большой мастер. Однако задуматься в его книгах почти не над чем, и след в памяти они оставляют мало длительный.

Зато книги эти, в особенности книги поздние, настраивают на лад спокойный и благодушный. По Пушкину и в согласии с ним они «пробуждают добрые чувства». В них есть противоядие от скороспелых «неприятий мира» и грошовых вариаций на ивано-карамазовские темы. В старину о таком писателе, как Куприн, критик сказал бы:

— Он верил в добро...

Теперь мы ищем иных выражений. Но хочется сказать, в сущности, почти то же самое. Во всяком случае несомненно одно: книги Куприна помогают жить, а не мешают жить. Спасибо и на том.

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

и

ЛЕВ ШЕСТОВ

Кто хоть раз видел Вячеслава Иванова, а в особенности тот, кому случалось бывать на литературных собраниях с его участием, едва ли когда-нибудь его забудет.

Все умолкали, всё само собой стушевывалось, едва Вячеслав Иванов начинал говорить. Высокий, чуть-чуть сутуловатый, весь золотистый и розовый, в ореоле легких, будто светящихся золотых волос, в длинном старомодном сюртуке, он стоял, не то переминаясь с ноги на ногу, не то пританцовывая и припрыгивая, — и говорил, растягивая слова, улыбаясь неожиданно мелькнувшей новой мысли, останавливаясь, чтобы мысль эту додумать, с повисшей в воздухе рукой, и никому в голову не приходило, чтобы можно было его перебить или его не дослушать: среди обыкновенных людей стоял какой-то Орфей, всех покорявший. Был ли у него настоящий ораторский талант? Не знаю, может быть и не было. Из русских писателей нашего века удивительный, даже в своем роде единственный ораторский дар был у Мережковского, причем обнаруживалось это не в заранее подготовленных его выступлениях, не на лекциях, большей частью вялых и схематических, а под конец того или иного собрания, когда Мережковский, задетый возражениями, поднимался на эстраду, будто нехотя, сначала что-то бормотал, хмурился — и мало-помалу оживляясь, взвивался к высотам импровизированного красноречия. Редким ораторским талантом был наделен Аким Во-

лынский, о котором можно бы сказать словами Некрасова, что «говорил он лучше, чем писал». Волынский бесцеремонно насиловал грамматику и синтаксис, делал невозможные ударения, обрывал фразы на полуслове, но оказывался неотразим, когда был «в ударе», и увлекал своим пламенным пафосом. У Вячеслава Иванова ни пафоса, ни огня не было. Он не увлекал, а скорее очаровывал, как вкрадчивый, мудрый, тихий волшебник, знающий, что тем, кто раз подпал под его влияние, от него не уйти. Для двух или трех поколений поэтов он был учителем, чуть ли не с большой буквы. Правда, «мэтром» долгое время считался и Брюсов, — но скорее в формальном смысле, чем в каком-либо другом, более глубоком: скудость брюсовского опыта и его литературных наставлений становилась мало-помалу ясна всякому, кто не был от природы слеп. Да и мираж брюсовского формального совершенства рассеивался при внимательном в него вглядывании. Позднее, — и в частности поэтами петербургскими, — «мэтром» был провозглашен Гумилев. Но даже и самые ревностные сторонники Брюсова и Гумилева чувствовали, что в сравнении с Вячеславом Ивановым и тот, и другой — сущие дети. Дело было не в истолковании поэзии, не в способности проанализировать новое стихотворение и дать его разбор, — хотя и в этой области у Вячеслава Иванова вряд ли нашлись бы соперники! — а в общем кругозоре, в подъеме и полете мысли, в понимании, что поэзии, в себе замкнутой, ничем, кроме себя, не занятой, нет, что всё со всем связано, и что поэт только тогда поэт, когда он это сознает и чувствует... Нередко о Вячеславе Иванове говорят, как о необыкновенном эрудите. Эрудит, эрудиция — не совсем те слова, которые для характеристики его нужны. Эрудитов на свете много, и нашлись бы, конечно, и среди наших современников люди, прочитавшие на своем веку не меньше книг, чем

прочел их Вячеслав Иванов. У него была не эрудиция, а чудесный, действительно редчайший дар проникновения в эпохи, его уму и сердцу близкие, — особенно в мир античный. При том, по складу своему он вовсе эллином не был, в том смысле, в каком греком можно бы признать, например, Пушкина, несмотря на всю связь Пушкина с Россией (замечательно, что Тэн, — если верить Мельхиору де Вогюэ, — называл Тургенева «единственным греком в новейшей литературе»: не уловил ли он сквозь Тургенева черты пушкинские, которые тот по мере сил старался в себе сохранить и развить, и не к Пушкину ли по праву должны быть отнесены его слова?) Вячеслав Иванов был ученым филологом и историком, слушателем Моммзена, а затем и не менее, чем Моммзен, знаменитого Вилламовица, о котором любил вспоминать и рассказывать. Он «из Германии туманной» вывез остатки ее былого, вольного и широкого научно-поэтического вдохновения, добавив к нему свое собственное острое чутье и создав свой причудливый мир, где прошлое казалось неразрывной частью настоящего и будущего. Любимейшим его писателем был Гёте. Он во многом с Гёте расходился, а под конец жизни разошелся с ним особенно резко, приняв католичество (впрочем, насколько можно судить, скорей по соображениям головным, рассудочным, нежели под непосредственным внушением веры). Черты вольтеровские в духовном облике Гёте были ему чужды и для него неприемлемы. Но в общем отношении к бытию и к творчеству он старался к Гёте приблизиться, хотя это и был Гёте, пропущенный через многие новейшие призмы. По-гётовски звучало в устах Вячеслава Иванова слово «культура», и всё то немецкое, что в нем неизменно чувствовалось, окрашено было в веймарские тона. Когда-то, незадолго до революции, на многолюдном собрании в редакции «Аполлона» он сказал:

— Самый необыкновенный, самый гениальный в мире роман — не «Война и мир», не «Братья Карамазовы», и уж, конечно, не какое-либо произведение Бальзака или Диккенса... Самый необыкновенный гениальнейший в мире роман — «Избирательное сродство душ».

В те годы я этого гётевского романа не знал. Помню, что пораженный словами Вячеслава Иванова, а в особенности тем тоном, каким были они сказаны, я на следующий же день достал «Избирательное сродство душ», и принялся его читать. Прочел я его с тех пор несколько раз, ища того, что, повидимому, нашел в нем Вячеслав Иванов. Книга эта, несомненно, замечательная, с не сразу открывающимся налетом таинственности. Не могу однако понять, а еще менее — разделить, волнения, с которым Вячеслав Иванов о ней говорил. Само собой напрашивается каламбур: повидимому для «Сродства душ» нужно сродство душ. Иначе отклик на него ограничен — и в длительности и в силе.

Был ли он когда-либо молод? Вопрос как будто вздорный, но для знавших Вячеслава Иванова понятный. Он никогда не казался молодым, вероятно, именно потому, что «учености плоды» отягчали его и внушали окружавшим его иллюзию, будто перед ними человек, бесконечно многое видевший, узнавший и переживший. В Россию он приехал из-за границы лет пятьдесят тому назад и почти сразу занял в поэтических кругах положение верховного авторитета, вождя и судьи, пожалуй, даже верховного жреца. В те годы ведь о жречестве много толковали, как толковали о «заветах», о «посвящении», о «прорицании», и Вячеслав Иванов принялся подводить под эти шаткие догадки фундамент, представлявшийся незыблемым. Коечто довольно быстро и бесславно рухнуло: например, пресловутый «мистический анархизм», который он

вместе с Георгием Чулковым выдумал и проповедывал, (и на который, помнится, Сергей Городецкий откликнулся в «Факелах» знаменитым, кое-кого озадачившим, а людей более трезвых рассмешившим восклицанием: «Истинный поэт не может не быть анархистом, — потому что как же иначе?») Другое отошло в прошлое, но как знать, — умерло ли навсегда? История движется скачками, по кривым линиям, нередко «ходом коня», и случается в ней возрождаться тому, что, казалось, было окончательно погребено.

В стороне остался Александр Блок. Он не смешивал, конечно, Вячеслава Иванова с болтунами и шарлатанами, на безднах и прорицаниях делавших бойкую литературную карьеру. Он прожил несколько лет в глубочайшем преклонении перед ним, одним из свидетельств чего служит стихотворение о «царском поезде», прошедшем перед поэтом. Блок, человек очень скромный, не обладавший никакой особой ученостью и всегда готовый учиться, одно время признавал своим оракулом Мережковского. Но мудрость Мережковского была слишком прямолинейна в сравнении с хитросплетениями Вячеслава Иванова, и поэты один за другим переходили на «башню», где, казалось, должны им раскрыться сокровеннейшие мировые тайны. Перешел и Блок. Однако, у Блока была живая, больная совесть, и он безмолвно обращался к Иванову с вопросами, на которые у того не могло найтись ответа. Блок не то, чтоб усомнился в важности и значительности вячеславо-ивановских уроков, нет, — но он недоумевал: что за ними? какой ценой они куплены? что делать с людьми, которым они недоступны? позволительно ли говорить о Дионисе и Эллинских мистериях, когда реальная повседневная жизнь соткана из страданий и несправедливости? Недоумение старое, как мир, истинно «проклятое», навеки веков неразрешимое. Думаю, что когда к восьмидесятилетию Льва Толстого

Блок писал свою статью о «Солнце над Россией», он был ближе к яснополянским сомнениям, нежели к атмосфере, царившей на «башне». Блок почти ни в чем Вячеслава Иванова не упрекал (а если иногда и решался на это, то крайне осторожно и почтительно). Но в нем жив был «кающийся дворянин», едва ли не последний в русской литературе, и раз начав думать о цене, в которую обходятся утонченнейшие и безмятежные вячеславо-ивановские умственные витания, он должен был от них отойти. Духовный его разлад остался Вячеславу Иванову чужд и пожалуй даже мало понятен.

Не этого ли, — то есть разлада, трагического сознания безысходности жизни, порыва, мучения, горечи, — не всего ли этого недостает главным образом поэзии самого Иванова и не из-за этого ли не стала она поэзией великой? Упрек в книжности, автору «Cor ardens» и «Нежной тайны» не раз делавшийся, лишь наполовину убедителен. Бывали «книжные» поэты, которым это их свойство не помешало навсегда вписать свои имена в историю литературы. Беда не в этом. Стихи Вячеслава Иванова льются широким, величавым, великолепным, сладковатым потоком, без того, чтобы хоть что-нибудь в них когда-либо дрогнуло и задело. «Густой мед», сказал Гершензон, этим медом, по собственному своему признанию, «упивавшийся». Слишком много меду, хотелось бы каплю горечи! Стихи эти обволакивают, окутывают будто ватой, усыпляют, порой может быть возвышают душу, обращают ее к высоким и важным думам, но в них обойдено и забыто всё непосредственно-человеческое... Порой, читая сборники Вячеслава Иванова, удивляешься: как мог писатель, насквозь всё видевший в поэзии чужой, остаться насчет поэзии своей собственной в таком роковом заблуждении? Но это случается не редко: бывает, что и проницательнейший врач, поставивший на своем

веку тысячи безошибочных диагнозов, в отношении самого себя и своего недуга ошибается, как деревенский фельдшер.

А в чужих стихах Вячеслав Иванов действительно всё видел насквозь. Мне вспоминается случай, о котором рассказывл Гумилев.

Молодая поэтесса Е. Юр. Кузьмина-Караваева (впоследствии мать Мария, погибшая в немецком концентрационном лагере) собиралась выпустить первый свой сборник стихов «Глиняные черепки». Гумилев, с ней друживший, пришел в типографию и застал Кузьмину-Караваеву за корректурой. Вместе с ней он принялся просматривать листки со стихами, и над одним из них поморщившись, сказал:

— Эти две последние строчки мне не нравятся. По-моему лучше было бы их укоротить: не пятистопный ямб, как во всем стихотворении, а скорей трехстопный...

Подумав, он добавил:

— Например, так...

И предложил иной, свой вариант. Кузьмина-Караваева с его замечанием согласилась и тут же заменила свои две строки строками Гумилева. «Смотрите, только не выдайте меня!» — сказала она, смеясь.

Недели через две было очередное собрание у Вячеслава Иванова. Хозяин, с «Глиняными черепками» в руке, делал их публичный разбор. Дойдя до стихотворения, исправленного Гумилевым, он остановился:

— Тут что-то не то! Эти две строчки выпадают из сборника: не ваша манера, не ваш тон!

И Гумилев, и Кузьмина-Караваева ручались за то, что исправление осталось их тайной. Оба были изумлены, да и было чем!

Лучшее, самое значительное в наследии Вячеслава Иванова, то, что уцелеть и остаться должно бы надолго — именно его статьи, в частности статьи о поэзии (как, например, статья о «Манере, лице и стиле», помещенная в сборнике «Борозды и межи»: едва ли не самое замечательное, что о поэзии на русском языке в наш век написано). Останутся, вероятно, исследования о древнегреческой культуре, — когда, как шелуха, спадут с них слишком произвольные украшения и догадки (уже Ф. Ф. Зелинский, друг Вячеслава Иванова, в ответ на наши вопросы в университетской аудитории насчет некоторых мыслей, встречающихся в «Эллинской религии страдающего бога», с напускной беспомощностью разводил руками и говорил:

— Не знаю... уверяю вас, что я этого не знаю! У Вячеслава Ивановича очевидно свои источники!

А Зелинский и сам был склонен к фантазиям и догадкам, нас по молодости лет прельщавшим, и побуждавшим смотреть на его беспощадного ко всякому фантазированию коллегу Ростовцева, как на сухаря и педанта).

Да и по «Переписке из двух углов», — где, всё же один из корреспондентов, Гершензон, не совсем на уровне другого, — потомки, вероятно, почувствуют, на чем держалось обаяние и влияние этого одареннейшего человека. А если им почувствовать это будет трудно, хотелось бы, чтобы они поверили на слово современникам Вячеслава Иванова, что от встреч с ним, даже поздних и мимолетных, остался в памяти след неизгладимый. «J'en suis ébloui pour le reste de ma vie» (я ослеплен до конца своей жизни), — сказал Стендаль, поговорив минут двадцать с Байроном в фойе миланского театра «Скала». Никого ни с кем не сравнивая, с соблюдением пропорций, многие у нас могли бы сказать о Вячеславе Иванове то же самое.

Льва Шестова многое связывало с Вячеславом Ивановым, хотя, пожалуй, и не было в нашей новой литературе писателей менее схожих. Иванов всегда отзывался о Шестове с уважением, к которому примешивалась не то грусть, не то недоумение: казалось, он не понимал, чего, собственно говоря, Шестов хочет, почему бьется головой о стену, какие хотел бы получить ответы на свои явно безответные вопросы. Шестов утверждал, что высоко ценит поэзию Иванова, — хотя в разговоре и выяснялось, что почти ни одного его стихотворения он вспомнить не в силах. Из новых поэтов Шестов действительно любил и признавал, кажется, только Федора Сологуба. У Вячеслава Иванова пленяла Шестова его огромная ученость, не мешавшая однако, — как это порой случается, — полету мысли. Не по душе ему было, повидимому, только то, что у Вячеслава Иванова этот полет мысли привел к наличью «мировоззрения», великолепно-торжественного и стройного: Иванов как будто знал, что такое бытие, что такое культура, какой смысл в творчестве, у Иванова концы сходились с концами, а для Шестова основной и даже единственной истиной было то, что никаких концов вообще нет, если же они существовали бы, то разбросаны оказались бы по таким временным и пространственным безднам, в которых разуму нашему решительно нечего делать. У Шестова было во всемирной литературе несколько любимых мыслей или даже только фраз, которые он во всех своих книгах приводил, повторял и без устали комментировал. Одной из таких фраз было предположение героя «Записок из подполья» насчет того, что дважды два, пожалуй, вовсе не четыре, а пять. Если бы нужно — и если бы возможно было, — в схематической и упрощенной форме выразить сущность шестовской философии, то более выразительной фразы и не сыскать: а может быть — кто знает? дважды два в самом деле пять

или даже шесть, или, скажем, сто один? И именно это огорчало и удивляло Вячеслава Иванова, человека слишком проницательного, чтобы не понимать трагической значительности шестовского вопроса, но всем существом своим чувствовавшего его неразрешимость, его безвыходность, и значит его праздность. Да, может быть, Лев Исаакович, — как будто говорил в ответ Вячеслав Иванов, — может быть, пред лицом вечности вы и правы! Но что мы о вечности знаем? Останемся в нашем, отведенном нам судьбой и Богом, мире, будем довольствоваться нашей жизнью, — «дивной, загадочной земной жизнью», как сказал перед смертью Ибсен, высоко чтимый и Шестовым, и Ивановым, — постараемся жить и мыслить в гармонии с высшими силами и стихиями мироздания. А вместо бунтов и загадок, будем по мере сил строить, воздвигать духовную культуру, как некий невидимый храм!

Для Шестова такого рода возражения были филистерством и прекраснодушием, как для Иванова подпольные поиски Шестова были чем-то похожим на гробокопательство. Отражение этого разногласия косвенно запечатлено в «Переписке из двух углов», где через голову Гершензона Иванов как будто обращается со своими увещеваниями именно к Шестову.

В задачу мою не входит однако ни разбор, ни даже изложение шестовской философии. Хотелось бы мне только сказать несколько слов о Шестове, как литературном критике. Он мог бы оставить в этой области глубокий и значительный след, если бы чаще к ней спускался, если бы не ограничивался и здесь своими постоянными мучительными недоумениями, оставляя в стороне всё то, что к личной его теме отношения не имело. Но даже и с такой оговоркой Шестов — явление в нашей критике замечательное. По его статьям нельзя, конечно, составить себе сколько-нибудь пол-

ного представления ни о Толстом, ни о Достоевском, ни о Пушкине, ни о Чехове, но как бы на полях того, что было о них сказано другими, — отчасти в дополнение, отчасти в опровержение, — шестовские догадки и намеки дают порой очень много. Что скрывать, критика — область, которой нашей литературе особенно гордиться не приходится! До уровня великой русской поэзии и великой русской художественной прозы она никогда не поднималась, и даже в последние десятилетия, в которые какого-либо величья осталось в нашей словесности вообще маловато, — профессиональные критики плелись в хвосте культуры и творчества, и в силу этого постепенно внушали убеждение, что люди, которым «есть что сказать», критикой заниматься не стали бы. Шестов в литературной критике — гость, гастролер, чуть-чуть даже диллетант. Но узнать от него можно о некоторых русских писателях, — да и не только русских: о Шекспире, например, или об Ибсене, — кое-что очень существенное, при том оставшееся скрытым.

О Толстом Шестов писал часто и с особым увлечением. Но что Толстой — великий художник, он, по-видимому, считает раз навсегда установленным и не делает никаких попыток разъяснить нам, в чем значение Толстого, именно как художника. Для него это — прописи, «дважды два четыре», — а оживляется Шестов лишь тогда, когда дважды два приводят к результату несколько неожиданному. И конечно, влечет его главным образом Толстой поздний, хотя он и не упускает случая напомнить о «несравненной прелести» «Казаков» или «Войны и мира». Из всего написанного о Толстом у Шестова наиболее интересны, — и отмечены какой-то заразительной, кровной страстностью, — размышления о «Записках сумасшедшего», короткой посмертной толстовской повести, вещи в самом деле глубоко замечательной, много более за-

мечательной — скажу мимоходом, — чем одноименная знаменитая повесть Гоголя. В чем содержание толстовских «Записок сумасшедшего»? В том, что герой этого, несомненно, автобиографического рассказа внезапно, ночью, в номере бедной уездной гостиницы, делает страшное, всего его потрясающее открытие: в жизни нет смысла, есть только ужас и страх, которых не видят в житейской суете люди, считающиеся нормальными...

«Я пробовал думать о том, что занимало меня: о покупке, о жене. Ничего не только веселого не было, но всё это стало ничто. Всё заслонял ужас за свою погибшую жизнь. Надо заснуть. Я лег, было, но только что улегся, как вдруг вскочил от ужаса. И тоска, тоска, — такая же тоска, как бывает перед рвотой, но только духовная. Жутко, страшно. Кажется, что смерть страшна, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как-то жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать... Рвется что-то и не разрывается».

Для Шестова в этих строках — «ключ к творчеству Толстого».

Однако, — тут же замечает он — «если серьезно принять то, что рассказано в «Записках сумасшедшего», то выхода иного нет: нужно либо отречься от Толстого и отделить его от общества, как в средние века отделяли больных проказою или иной страшной прилипчивой болезнью, либо, если признать его переживания закономерными, ждать и трепетать ежеминутно, что и с другими произойдет то же, что с ним, что «общий всем мир» распадется, что люди из бодрствующих обратятся в сновидцев и у каждого человека не во сне, а на яву будет свой собственный мир.

Здравый смысл и выросшая из здравого смысла наука не могут колебаться перед такой дилеммой. Прав не Толстой с его беспредметной тоской, беспричинными страхами и безумными тревогами. Прав «общий мир» с его твердой верой и прочными, вековыми, спокойными, всем равно доступными, ясными и отчетливыми истинами. Если бы речь шла не о прославившемся на весь мир писателе, судьба Толстого была бы решена: он был бы извергнут из общества, как больной и крайне для всех опасный человек. Но Толстой — гордость и слава России, с ним нельзя так решительно поступить. Как ни явно нелепо и неприемлемо то, что он говорил, его продолжают слушать, с ним продолжают даже считаться». («На весах Иова»).

Эти строки, в особенности при рассеянном чтении, могут ввести в заблуждение. Может почудиться, что Шестов искренне и без малейшей иронии говорит о «нелепости», о «неприемлемости» толстовских ночных мыслей. На деле однако он придает им значение гораздо большее, чем любым, самым возвышенным рассуждениям, — и в сущности для него Толстой только потому и Толстой, что после «Казаков» и «Войны и мира» подобные мысли могли придти ему в голову! Правда в «Войне и мире» некоторые недоумения Пьера Безухова после бородинского сражения уже были для Шестова той музыкой, к которой он всегда особенно страстно и сочувственно прислушивался. Но панорама в целом казалась так широка и великолепна, что эти отдельные редкие прорывы в неизвестность могли быть признаны случайными. А тут не то: тут самая «Война и мир» взята под сомнение... Зачем? К чему? Кто сумасшедший, тот, кто видит правду, или те, кто тешатся и утешаются иллюзиями? Ведь если дважды два пять, то пожалуй и «Война и мир» — лишь никчемная, детская размалеванная картина, без смысла и истинного содержа-

ния? Шестов этого не допускает, он от таких утверждений бесконечно далек, но то что Толстой договорился до ужасных сомнений «Записок сумасшедшего», открывает для него в «Войне и мире» или в «Анне Карениной» новую глубину. Разумеется и «Смерть Ивана Ильича» для него — произведение ценнейшее, независимо от художественных достоинств повести (в художественном отношении Шестов, кажется, выше всего ставил «Хозяина и работника», называя этот рассказ «никем в русской литературе не превзойденной вещью»). Вот, — как бы говорил Шестов, — писатель, который по общему признанию правдивее и глубже всех других изобразил жизнь. Нельзя не верить ему. Он был счастлив в своем личном существовании, у него не было — как могло быть у Достоевского, — повода клеветать на бытие, называть черным то, что всем представляется белым. На вершине славы, окруженной почетом, после всех своих удач, житейских и творческих, он должен был бы признать мир разумным, должен был бы в согласии с Творцом сказать, что «всё добро зело». Посмотрите, однако на него, вслушайтесь в то, что он внушает: «не хочу-у-у», — как кричал перед смертью Иван Ильич. Нередко люди простодушные говорят: «кажется, если бы я писал, то писал бы именно как Толстой...» Проницательнейший французский критик Шарль дю-Бос заметил по поводу «Войны и мира»: «если бы жизнь могла писать, она писала бы именно так». Главнейшие толстовские книги — как будто утверждение того, что дважды два четыре, притом в метафизическом смысле: иначе откуда бы эта роскошь и величавость вдохновения? Но Шестов подстерегает Толстого не на основной, столбовой дороге его творчества, а на окольных тропинках, и неожиданно находит в нем могучего союзника для самых мучительных своих догадок.

О Достоевском и говорить нечего. «Записки из подполья» для него — документ необычайной важности, истинная «критика чистого разума», не в обиду будь сказано Канту, да и в «Бесах» главный герой для Шестова не Ставрогин, не Верховенский, а Кириллов лицо эпизодическое, «великий и загадочный молчальник», как Шестов его характеризует.

«Эпизод с Кирилловым по силе, глубине и выразительности того, что на нашем языке называется неизреченным, может быть отнесен к шедеврам мировой литературы. Заявить своеволье!.. Остановиться и поставить, наконец, вопрос: да точно ли наш человеческий мир, тот мир, который создан коллективным опытом, есть единственно возможный мир и точно ли разум с его законами властвует над людьми». («Преодоление самоочевидностей»).

У Достоевского Шестову не приходится отделять существенное от второстепенного, призрачное от подлинного, как заставляет его делать это Толстой. Достоевский уводит его так далеко, что порой колеблется следовать за ним даже он, Шестов, как будто опасающийся: стоит ли изменять своим сомнениям ради новой, пусть и безумной веры? Вправе ли кто нибудь утверждать, что дважды два наверно не четыре? Не окажется ли в конце-концов последняя лесть горше первой?

Чехов мог бы остаться Шестову сравнительно чужд, не обрати тот внимания на особую сторону его творчества, «безнадежную» по шестовскому определению.

«Творчество из ничего», статья Шестова о Чехове по мнению Бунина, не раз им настойчиво высказывавшемуся, — лучшее, что о Чехове вообще написано. Бунин возмущался попытками представить Чехова,

как художника благодушно-сладковатого, «певца хмурых людей», обещавшего этим хмурым людям «небо в алмазах», склонного к унынию, слезливости и расплывчатой лирике. У Шестова Чехов — писатель твердый, беспощадный, и этот образ Чехова совпадал с представлением, сложившимся в памяти Бунина. «Жестокий талант» — знаменитое определение, данное Михайловским Достоевскому (кстати, близкое тому, что сказал о Достоевском Тургенев: «наш маркиз де Сад»). По пересказу и комментариям Бунина к статье Шестова могло показаться, что и у Чехова были черты подлинной жестокости.

Но Шестов не совсем-то о Чехове говорит. Правда, он признает в Чехове «удивительное искусство одним прикосновением, даже дыханием, взглядом убивать всё, чем живут и гордятся люди».

«В этом искусстве он постоянно совершенствовался и дошел до виртуозности, до которой не доходил никто из его соперников в европейской литературе. Я без колебания ставлю его далеко впереди Мопассана. Мопассану часто приходилось делать напряжение, чтобы справиться со своей жертвой. От Мопассана жертва сплошь да рядом уходила помятой и изломленной, но живой. В руках Чехова всё умирало».

Утверждение это совершенно правильное. Неправильно только было бы счесть, что чеховской «жертвой» по Шестову был человек, человеческая личность. Нет, в этом смысле признать Чехова «жестоким талантом» никак нельзя... Чехов жесток не к людям, а к человеческим верованиям, к человеческим иллюзиям, ко всякого рода мировозрениям и миросозерцаниям. Здесь, в этой области, он в самом деле беспощаден, — и не случайно Шестов без конца возвра-

щается к «Скучной истории», где старый профессор в ответ на мольбу Кати:

«Вы умны, образованы, вы долго жили, вы были учителем... что мне делать?»

Отвечает:

«По совести, Катя, не знаю... давай, Катя, завтракать!»

У Чехова не остается и следа «огоньков впереди», ни короленковских ни каких-либо других. Но всякий, читающий Чехова без предубеждения, согласится, что сочувствия и снисхождения к человеку у него больше, нежели у какого либо другого русского писателя. Чехов к человеку бесконечно менее требователен, чем Толстой, Достоевский или даже Гоголь. Он знает, что сил у человека не так много, как думали его великие предшественники. Он не ждет от человека никакого подвижничества, и не скрывая от него пустоты жизни, готов всё сделать, чтобы жизнь сама по себе не была сплошной болью и мукой. В этом смысле характеристика, данная Чехову Шестовым, — характеристика глубокая и меткая, — ничуть не противоречит сложившемуся о Чехове представлению, как о писателе, которому многое в его творчестве подсказано сердцем. Как послесловие к великой русской литературе прошлого века, явление Чехова оправдано, естественно и логично: правда, послесловие, вывод могли бы оказаться и иными, но и в этом ослабленном виде они связаны с былыми темами, былыми мыслями и вопросами, и заключают в себе отклик на них. Шестов витает вокруг Чехова, как будто вокруг «жертвы», — пользуясь его же образом. Он с увлечением обрывает и уничтожает всё, что к «жертве» приросло, всё что было ей чужими домыслами навязано. Но уходит она от него живой, да у Шестова и не было

повидимому ни стремления к другому выводу, ни расчета на него.

Он был крайне далек от любопытства к каким-либо опытам над человеком. Он удовлетворен бывал лишь тогда, когда ему удавалось показать, в какой тупик зашли наши вековечные надежды и убеждения.

ТРОЕ

(Поплавский, Штейгер, Фельзен)

Три очерка, объединенных под этим заглавием, посвящены писателям молодым, рано скончавшимся: Борису Поплавскому, Анатолию Штейгеру, Юрию Фельзену. Первый из них погиб случайно и нелепо, другого унес туберкулез, с самой ранней юности подтачивавший его силы, третий был во время войны арестован немцами и по состоянию своего здоровья едва ли мог долго выдержать жизнь в концентрационном лагере. Были это люди совершенно различные, и если бы не принадлежность к одной и той же литературной группе, — которую принято называть «парижской», — найти что-либо общее у них оказалось бы трудно. Поплавский почти что сразу был признан в этой группе явлением исключительным. На Штейгера при жизни посматривали снисходительно, не придавая его поэзии сколько-нибудь серьезного значения. Фельзена — как писателя, — скорей уважали, чем любили.

Какое место отведет в эмигрантской литературе каждому из них «будущий историк», лицо проблематическое, о котором все мы думаем с некоторым беспокойством? Суд времени — суд окончательный, хотя и не всегда безошибочный: не предрешая того, кто будет прав, кто неправ, допускаю, что суд этот может и разойтись с нашими суждениями, в особенности о тех, кто, мало прожив, сравнительно мало и дал.

«Иных уж нет, а те далече». По отношению к старшим иначе и быть не может: годы идут, время делает свое дело. Выделяю среди младших троих, исчезнове-

ние которых было воспринято их литературными друзьями особенно болезненно, и — что скрывать! — именно с мыслью о будущем отвожу им в этом сборнике место преимущественно перед их сверстниками.

ПОПЛАВСКИЙ

Было за последние двадцать лет сделано не мало попыток «объяснить» его, рассказать тем, кто лично его не знал, в чем было очарование этой одареннейшей, странной, безрасчетно-расточительной личности.

Когда-то, вскоре после смерти поэта, на одном из парижских публичных собраний, Мережковский сказал, что если эмигрантская литература дала Поплавского, то этого одного с лихвой достаточно для ее оправдания на всяких будущих судах. Большинство слушателей было удивлено. Многие, вероятно, решили, что Мережковский, как обычно, увлекается, ищет крайностей... Но не были удивлены друзья покойного, согласные с такой оценкой. Однако и до сих пор, даже среди самых страстных и убежденных почитателей Поплавского, нет единодушия, нет ясного понимания, кем и чем, собственно говоря, он был, что в нем их волнует и прельщает.

Стихи? Да, он писал прелестные, глубоко-музыкальные стихи, такие, которыми нельзя было не заслушаться, даже в его монотонно-певучем чтении. Да, он был подлинно одержим стихами, был «Божией милостью» стихотворец, — можно ли в этом сомневаться? Но в понятие это он ни в коем случае полностью не укладывается, и сам он был бы, конечно, озадачен и даже возмущен, если бы такую прокрустову операцию над ним хотели проделать. При всем своеобра-

зии стихов Поплавского, они, эти стихи, всё-таки едва ли оказались бы лучшим, ценнейшим, что он способен был бы оставить. Не раз сравнивали его с Андреем Белым, в частности, сравнивал тот же Мережковский, Белого не долюбливавший, но признававший его редчайшие дарования: сравнение верно лишь в самых общих чертах, главным образом в том, что о Белом еще труднее, чем о Поплавском, сказать, в чем его значение. Не будет, мне кажется, ошибкой предположить, что чисто-стихотворный дар был у Поплавского много сильнее, свободнее, благодатнее, нежели у Белого, хотя, конечно, тот превосходил его размахом творчества, всем трагизмом своего двоящегося облика, самыми своими стремлениями и крушениями. Ни Белый, ни Поплавский не были людьми, которые именно в стихах находят себя, вырастают, расцветают, только в них способны себя выразить, — каким был Блок, например. При этом, говоря о Поплавском, я имею в виду вовсе не некоторую небрежность его стихотворной манеры, небрежность, скорей нарочитую, умышленную, чем невольную, а главным образом ту «облачность», «туманность» его лирики, в которой он порой как будто растворяется и исчезает. Его стихи, это не он сам: это рассказ о нем, вернее комментарии к нему, дополнение к его мечтам, мыслям, сомнениям, порывам.

Проза? По всей вероятности именно в прозе, в освобождении от чересчур для него тиранической власти размера, Поплавский должен был дать свое подлинное отражение. Конечно, романа в общепринятом, традиционном смысле слова, — т. е. длинного, стройного повествования, с фабулой и отчетливо обрисованными типами, — он никогда не написал бы, не мог бы, да и не хотел бы написать. То, что Поплавский в разговоре называл романом, — его «Аполлон Безоб-

разов», — было смесью личных признаний с заметками о других людях, без логической связи, без стремления к композиционной последовательности. В конце концов, его роман должен был бы оказаться таким же монологом, как его стихи, но кое-где в этом прозаическом монологе ему уже удавалось достигать такой остроты, которая будто бы иголками прокалывала легкие, разноцветные воздушные шары его стихов. Другой был в нем тон, другое одушевление, так же как иногда в его критических заметках, по существу могущих сойти за отрывки из единого его романа. В «Числах», в других журналах было помещено несколько этих его заметок. Их нельзя забыть, соглашаешься ли с мыслями автора или нет. Повидимому, «современность» Поплавского, его характерность для наших лет отчасти в том и сказывалась, что он стремился к разрушению форм и полной грудью дышал лишь тогда, когда грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником, начинала стираться. Не буду задерживаться на том, почему эти черты можно назвать современными: об этом часто приходится говорить, по любому поводу, да и достаточно было бы оглядеться на всё происходящее вокруг, чтобы найти такому диагнозу многочисленные и разнообразные подтверждения. Всякий вправе как угодно истолковывать это положение вещей, и в особенности, как угодно его оценивать: факт при этом не перестает быть фактом.

Наиболее замечательная книга стихов Поплавского вышла после его смерти, и названа «Снежный час», не знаю точно, самим ли поэтом, или друзьями, позаботившимися о выпуске сборника. По совпадению слов, по близости образов и настроения, она вся напоминает одно из самых прекрасных, самых «пронзительных» стихотворений Блока: о матросе, спящем «в самом чистом, в самом нежном саване».

Поздней осенью из гавани,
От заметенной снегом земли...

Нет ни малейшего подражания. Но есть родство, связь, продолжение темы.

У Блока тема была мужественнее. В блоковскую поэзию нотки утешения, убаюкивания, «навевания снов золотых» вплелись лишь в годы исчезновения духовной энергии и ликвидации надежд, вперемежку с иронией, еще острее разъедавшей раны. У Ибсена в «Росмерсхольме» есть такая сцена: один из героев, Ульрих Брендель, просит у Росмера взаймы, тот, не дослушав, торопливо берется за бумажник, но Ульрих перебивает его:

— Нет, не то... Нет ли у тебя взаймы парочки подержанных идеалов?

Таков приблизительно был Блок ко времени «Седого утра». Поплавский уже знает всё, что произошло с его предшественником и отчасти учителем. Поплавский начинает с того, чем Блок кончил, прямо с «пятого акта» духовной драмы. Надежд не осталось и следа. Всё рассеялось и обмануло. «Что наша жизнь? Игра», и незачем на счет этого обольщаться. Оттого-то вся поэзия Поплавского имеет какой-то обволакивающий, анестезирующий привкус и оттенок, будто это нескончаемая, протяжная колыбельная песнь. Отсюда ее навязчивая, одурманивающая музыкальность, отсюда и отвращение Поплавского ко всякому декламационному творчеству, которое он воспринимал как измену единственному назначению поэзии. Я не совсем уверен, что он действительно весь, всем своим сознанием, был так безнадежно настроен, как можно было бы решить по его стихам, и оттого-то и считаю, что стихи были для него лишь наполовину показательны. Но, как литератор, именно в них он искал убежи-

ща или последней пристани. Они в целом задуманы, так сказать, на всякий случай: если ничего не останется, уцелеет всё-таки их сладость, которая ни от чего не спасет, но за многое вознаградит.

Рождество, Рождество! Отчего же такое молчание?
Отчего всё темно и очерчено четко везде?
За стеной Новый год. Запоздалых трамваев звучанье
Затихает вдали, поднимаясь к Полярной звезде.

Как всё чисто и пусто! Как всё безучастно на свете!
Всё застыло, как лед. Всё к луне обратилось давно.
Тихо колокол звякнул. На брошенной кем-то газете
Нарисована елка. Как странно смотреть на нее!

Тихо в черном саду, диск луны отражается в лейке.
Есть ли елка в аду? Как встречают в тюрьме Рождество?
Далеко за луной и высоко над жесткой скамейкой
Безмятежно-нездешнее млечное звезд торжество.

Он был необычайно талантлив, талантлив «насквозь», «до мозга костей», в каждой случайно оброненной фразе. Он весь светился талантливостью, казалось — излучал ее. Вспоминаю всех русских поэтов, с которыми мне довелось встречаться: мало кто из них оставил такое впечатление, как Поплавский. Дело вовсе не в том, что он без умолку говорил, а другие, допустим, молчали, — дело в той атмосфере, которая мало-помалу возникает вокруг личности и постоянно сопутствует ей. Признаюсь, например, что молчание Велемира Хлебникова, иступленное, лунатическое, напряженное до того, что при нем каждое произнесенное

слово казалось нелепым и оскорбительным, врезалось мне в память, как нечто подлинно значительное, хотя и трудно объяснимое. Так же врезался мне в память ослепительный, порой фантастический по быстроте скачков и смелости в разрывах логической связи разговор Осипа Мандельштама. Поплавский был явлением того же уровня, притом ни на кого не похожим. Он всё схватывал налету, всё с полуслова понимал, но был как-то беззащитен перед воздействием внешнего мира, вносившего в его мозг свою суету и путаницу. Он бесспорно был очень умен. Но ум его представлял собой какую-то песчинку в волнах, над которыми был он не властен. Отсутствие внутреннего строя Поплавский, повидимому, остро и болезненно чувствовал, но что-либо изменить в себе был не в силах.

Встречался я с ним довольно часто. Никогда нельзя было знать и предвидеть, с чем придет сегодня Поплавский, кто он в сегодняшний вечер: монархист, коммунист, мистик, рационалист, ницшеанец, марксист, христианин, буддист, или просто спортивный молодой человек, презирающий всякие отвлеченные мудрости и считающий, что нужно только крепко спать, плотно есть, делать гимнастику для развития мускулов, а всё прочее — от лукавого. В каждую отдельную минуту он бывал совершенно искренен, но остановиться или хотя бы задержаться ни на чем не мог.

Отсюда тягостный порок Поплавского: ему нельзя было верить. Ни в чем. Но изменял он и самому себе, и другим, как ребенок, забывая то, в чем только что клялся и что обещал. В нем как будто не было единой личности. Упрекать его было бессмысленно, эти измены происходили как бы помимо его воли и сознания. Всё неслось, всё стремительно летело куда-то в этом измученном и духовно-женственном созна-

нии, неспособном дать ровный блеск, но сиявшем несравненными вспышками.

Можно ли с таким внутренним миром быть поэтом? Поэзия — скажут, и справедливо скажут, — ведь это не только писание «стишков», это и медленное создавание единого образа, единого представления о жизни.

Да, конечно... Но вот чего не следовало бы забывать: западная поэзия давно уже перестала быть поэзией творческих удач, превратившись в поэзию творческих катастроф. Собственно говоря, в русской литературе это не так заметно, и в частности, Пушкин стоит еще на пороге полной удачи, будучи в этом смысле отчетливее связан с восемнадцатым веком, чем с тревожным, раздираемым противоречиями и предчувствиями веком девятнадцатым. Но русская литература моложе западной, и лишь в последние десятилетия она оказалась заражена — или захвачена — ее темами и мотивами. Поплавский был не только сыном этих десятилетий, но и детищем Запада, в силу своей оторванности от России, по навязанному ему судьбой эмигрантски-парижскому положению. Для него Артур Рэмбо был не менее дорог и близок, чем Пушкин, — потому, что он во Франции вырос, во Франции сложился, и ее веяниями был проникнут. Духовная растерянность и раздробленность новой западной культуры в душе его осложнилась еще тем, что попала на психологически чуждую почву, и Поплавский метался, не зная, к чему пристать. Его поэзия останется свидетельством веры в одно только музыкальное начало творчества, или как завещание человека, для которого музыка была соломинкой утопающего... Да, Монпарнасс, бессонные ночи, никчемные, изнурительные блуждания, лихорадочные предрассветные признания, — но не только же это, и не только же в этом было дело! Поплавский остался бы таким, как был, везде, в лю-

бых условиях, и внутренная драма его гораздо сложнее и глубже, нежели печальная история «гуляки праздного» обычного типа. Кстати, и его обожаемый Рэмбо был гулякой, да еще каким! Прошло, однако, три четверти века, и люди того же самого склада, которые когда-то посмеивались над ним, теперь, надев очки, изучают каждую его запятую и переплетают его стихи в драгоценные сафьяны. Пишу об этом не для оправдания праздности, а для напоминания о том, что нельзя судить человека по образу его жизни. Поплавский к тому же не только болтал по ночам в кафэ. Он иногда целыми днями просиживал в библиотеке, он запоем писал, он часами сидел у себя взаперти — и думал. Если бы понятие работы свелось исключительно к тому, что люди должны ходить на службу и добывать средства на пропитание семьи, мир был бы, вероятно, спокойнее и благополучнее. Но наверно был бы он и беднее.

Отрывки из дневников Поплавского появились в печати через несколько лет после его смерти.

Это — документ не столько литературный, сколько религиозный, и не случайно эти отрывки возбудили больше интереса и внимания у Бердяева и его друзей, чем у какого-либо литературного критика.

Бердяев писал: «Эта книга очень значительная, очень замечательная... Документ современной души, русской молодой души в эмиграции... Поплавский был настоящий страдалец, жертва стремления к святости.

Он чувствовал между собой и Богом тьму...» («Совр. записки», № 68).

Нет в русской литературе выражения более стертого, более опошленного, чем «искать Бога». К кому, к кому оно ни применялось, кто им ни жонглировал в последние полвека! Но, говоря о Поплавском, трудно без него обойтись: оно соответствует ему дословно и точно.

«Жизнь буквально остановилась. Сижу на диване и ни с места, тоска такая, что снова нужно будет лечь, часами бороться за жизнь, среди астральных снов. Всё сейчас невозможно, ни роман, ни даже чтение. Глубокий, основной протест всего существа: куда Ты меня завел?

Лучше умереть».

....

«О чем же ты будешь искренно, смешно и бесформенно писать? О своих поисках Иисуса? О дружбе с Иисусом, о нищете, которая нужна, чтобы Его принять? Ибо только нищий, не живущий ничем в себе, получает жизнь в Нем или вернее, не копя жизнь в себе, может Его принять... Бедная, нищая душа моя, маленькая, слабая, никого почти не любящая, раздражительная, сонливая, смешливая, недостойная внимания. Это тебя полюбил Иисус и ради тебя пролил кровь Свою, и поэтому ты, так долго отстраняемая солнечными божествами, как бедная родственница, будешь поставлена тотчас же перед Иисусом, не смогши даже вымыть ни рук, ни ног, уже полуобъятая последней сонливостью уничтожения... Главное, не стыдись рассказать о своих поисках Иисуса, как будто это что-то позорное».

....

«Господи, Господи, один Ты знаешь, как темно, как невыносимо утомительно ползут дни, и как редко приходит ответ, и всё само льется, раскрывается, несется в сердце, но на несколько мгновений только, и в какой камень оно смерзается день за днем».

. . . .

«Все считают, что я сплю. On croit que je dors: je prie. Так иногда целый день подряд, в то время, как родные с осуждением проходят мимо моего дивана. Но ответ почти никогда не приходит в результате, в конце молитвы. Нет, ответ обычно медлит несколько дней. Раскаленное отчаяние городского лета успевает устроиться в доме, парит, мучит, наливает руки свинцом, и вдруг само собой, почти незванное, сердце раскрывается до слез...»

. . . .

«Странное дело! Целый день спал, то просыпаясь, то опять засыпая, в странном огненном оцепенении, среди духоты. Долгая бесплодная молитва, наполовину наяву, наполовину во сне. Вдруг, когда я уже отчаявшись, бросил ее, сел, было, на балконе, облившись водой: привело к почти нестерпимому, до слез реальному ощущению присутствия Христа. Лег опять. Но присутствие это не обнаружилось, не раскрылось, а потерялось. Но ощущение, что Он был где-то рядом, не забуду долго.

. . . .

За несколько дней до смерти:

«Три дня отдыха, три дня несчастий, полужизни, полуработы, полусна. Истерика со светерами. Мерт-

вый, навязчивый карточный хаос до утра, до изнеможения. Муки, мания преследования, мания величия, планы равнодушия и мести, темные медитации сквозь гвалт и топот дома, при сиротливо открытой двери на по-осеннему тревожное, яркое небо. Черные ужасы с шомажом[1]. Жаркий день, истерика поминутно то надеваемого, то снимаемого пиджака, и медленный, чуть видный возврат из переутомления в жизнь, сквозь недостаток храбрости, величия, торжественности, обреченности».

Поплавскому трудно жилось. Он, повидимому, был очень одинок, еще более одинок, чем предполагали его друзья. Но в самом существенном, основном, его «случай», повторяю, глубже и бытовых условий, и таких понятий, как бедность, беженство, житейские невзгоды. Бытие если и «определило» его сознание, то лишь частично, поверхностно, и с уверенностью можно сказать, что всегда, везде сознание это, в общих своих очертаниях, осталось бы таким же, как было. Оттого дневники Поплавского и значительны. Люди, которые при жизни поэта не удосужились обменяться с ним двумя-тремя серьезными и дружескими словами, пренебрежительно косившиеся на него, как на бездельника и болтуна, должны бы оказаться этой маленькой книжечкой и озадачены, и смущены. А что склонятся над ней когда-нибудь — по примеру Бердяева — с любопытством и даже волнением ученые исследователи, богословы, психологи, в этом и сомневаться невозможно.

---

[1] Chomage — безработица, в просторечии — деньги, получаемые безработными в виде пособия.

АНАТОЛИЙ ШТЕЙГЕР

Не будет преувеличением сказать, что поэзия его нашла в последние годы настоящее признание. Это так же отрадно, как и удивительно: могло этого и не случиться! К стихам у нас мало внимания — потому, вероятно, что мало любви. Но цитаты из Штейгера приходится слышать от людей, которые ссылаются на поэтов крайне редко, да и отзывы о нем не похожи на суждения о других современных стихотворцах. Поэзия Штейгера «дошла». С ней произошло — пусть и в значительно меньших размерах, — то, что лет сорок, сорок пять тому назад произошло со стихами Ахматовой: голос нашел отклик, потому что у многих создалось впечатление, что стихи написаны для них и даже о них.

Штейгер умер в Швейцарии, во время войны, еще молодым человеком. Умер от туберкулеза, и с формальной точки зрения в его смерти никто, значит, не виновен. Но в тех редких его письмах, которые доходили до меня из бернской санатории в военные годы, настойчиво, постоянно, на все лады повторяется утверждение: не могу жить в этом страшном мире, не могу думать о том, что делается вокруг, не жду ничего хорошего ни откуда, не могу, не в силах, не хочу...

Я достаточно близко знал Штейгера, чтобы не сомневаться в его искренности. С очередным приступом давней своей чахотки он, может быть, еще раз спра-

вился бы, как справлялся раньше, не будь в нем подорвана воля к этому. Даже с виду он был такой: худощавый, хрупкий, слегка гнущийся, «подстреленная птица», сказал о нем кто-то, — кажется, дунуть на него, ничего не останется... А тут подуло так, что разлетелось пол Европы: куда ему было устоять!

До войны Штейгер постоянно жил в Ницце, где обычно я проводил летние месяцы. Из года в год, чуть ли не каждый вечер, мы с ним встречались, бродили по городу, разговаривали. О чем бывал разговор? Чаще всего о стихах, конечно; о том, какие кто пишет или писал стихи, о том, как следовало бы их писать. И еще — о Петербурге.

В Петербурге, если не ошибаюсь, Штейгер никогда не бывал. Во всяком случае мог быть только ребенком. Но утонченный, трагически-беспечный, обреченный богемно-литературный Петербург последних предреволюционных лет представлялся ему чем-то вроде потерянного рая, и не раз он вздыхал, что поздно родился. Уступая его просьбам, я припоминал мелочи, далекие мимолетные встречи, обрывки чужих речей. Он слушал жадно и всё переспрашивал:

— Ну, а что Гумилев ответил?

— Не помню, что Гумилев ответил.

— Воображаю, как Сологуб рассердился!

— Да, да, рассердился ужасно...

И так без конца. Нередко я недоумевал: «Дорогой мой, что вам всё это? Мертвый мир, которого вы не знали». Но он не сдавался. «Совсем не мертвый, а для меня живее живого!.. вот, кстати, вы еще обещали рассказать про «Балаганчик», как Мейерхольд ставил его в Тенишевском зале. Неужели действительно было так плохо?»

Петербург для многих, кто когда-либо жил в нем, незабываем. «Словно солнце мы похоронили в нем», по незабываемой строчке Осипа Мандельштама. Не камни, конечно, во всяком случае не только камни, а петербургский особый жизненный стиль, каким он сложился к началу двадцатого века, в загадочном, смутном и всё же несомненном предчувствии того, что вскоре должно было случиться. Обольщаемся мы или нет, как знать? Не случайно, однако, некоторым бывшим петербуржцам чудится еще и до сих пор отблеск «какого-то чудного пламени», над ними мерцавшего. Но что всё это было ему, Штейгеру, покинувшему Россию в детстве? В поисках объяснений я вспоминаю, что когда-то, в одной из ночных прогулок, говорили мы с ним о Фете, без большого восторга. «Немецкая бесстильность Фета», привел я ему безжалостно-точное определение Анненского, но тут же сказал:

— А всё-таки, нет, знаете... кое-что у него удивительно! Помните, «и в ночь идет, и плачет уходя»?

Штейгер остановился.

— Как, как? Нет, я этого не знал. Прочтите всю строфу. Неужели это Фет? Ах, как хорошо!

Ко всему уходящему, в особенности «уходящему в ночь», у него было прирожденное пристрастие и влечение. Петербург тоже «ушел в ночь», хоть и не «плача», что было бы не в его духе. Но Штейгер о нем плакал.

У этого человека, молодого, веселого, ничуть не нытика и не неврастеника, было необыкновенно развито одно чувство: чувство боли: ничто, мало-мальски «общественное», лишенное личных отзвуков, его не интересовало. Правда, он числился в младороссах, с напускной, заговорщической таинственностью говорил о каких-то исключительно важных, для России

решающих заседаниях у Казем-Бека, вообще играл в политику. Раз как-то я спросил его, свободен ли он на следующий день, часов, скажем, в пять. Штейгер заглянул в записную книжку.

— Завтра в пять? Нет, не могу... Завтра я пью чай у Наследника Цесаревича.

И удивился, почти обиделся, когда я улыбнулся. Но именно этот «чай у Наследника Цесаревича» и обнаруживал степень его серьезности в таких делах. Штейгер весь был в этой фразе, произнесенной, разумеется, не без удовольствия, гордости и даже вызова. В нем было много ребяческого, и даже рассуждал он как ребенок, в тех редких случаях, когда рассуждать решался. «Пусть другие думают за меня», — говорил он. Но к боли жизни, при всей своей детскости, он был чувствителен до крайности. Историю он воспринимал с одной ее оборотной стороны, отзываясь с содроганием лишь на цену, в которую обходится отдельным людям то, что в ходе событий признается великим или неизбежным.

Из этой боли возникала его поэзия: из боли и из жажды любви. Узкая поэзия, очень короткого дыханья, какой-то «узкий, мучительный следок» поэзии, говоря языком Достоевского. Но всё же принадлежащая к лучшему, — или скажу иначе, правдивее и точнее: к тому немногому истинно-ценному, — что за последние десятилетия русскими поэтами написано. Не черновик поэзии, как у стольких других, а один из редких окончательно проясненных ее образов. Крошечный осколок, крупинка алмаза рядом с обманчиво-полновесными грошовыми псевдо-драгоценностями. В своем долгом швейцарском одиночестве, больной, беспомощный, мало-помалу от всего отказывавшийся, одно за другим, даже в надеждах, терявший, Штейгер

дотянулся, дописался до настоящих слов, горьких и чистых, вполне свободных от всякой литературы, в дурном смысле этого понятия, от всякой «литературщины». У него, у «подстреленной птицы» хватило для этого настойчивости и воли. Хватило мужества отбросить все обольщения и уйти от смерти тем единственным путем, на котором она не могла его настигнуть.

ЮРИЙ ФЕЛЬЗЕН

В противоположность стихам Штейгера книги его не «дошли» и едва ли когда-нибудь «дойдут». Уже и сейчас, через десять-двенадцать лет после его гибели в немецком концентрационном лагере, или по дороге в лагерь — как знать? — имя его полузабыто. Известно, сколько-нибудь популярно и любимо оно никогда не было, не могло быть. Фельзена знали и ценили — в довольно узких кругах, главным образом среди парижской литературной молодежи. Из старших неизменно подчеркивал свой интерес и свое внимание к его писаниям Ходасевич. Выделял его Вейдле. Отчасти — Зинаида Гиппиус. Был даже как-то устроен вечер, на котором чуть ли не все звезды парижского небосклона поочередно о Фельзене говорили, единодушно выражая сожаление, что его мало знают, мало читают... Но и участники этого своеобразного собрания в глубине души сознавали, что случайности в этом безразличии мало, и что книги Фельзена писаны «для немногих», как говорил о своих стихах Жуковский. Нет в этих книгах почти ничего, что могло бы читателей захватить и увлечь.

Впервые я увидел его у Мережковских, на одном из их воскресных литературно-мистических чаепитий. Кто говорил о значении символа Троичности для раз-

вития мексиканской цивилизации, кто о возмутительном выступлении г. Икс или г-жи Игрек на последнем заседании «Зеленой лампы». Зинаида Николаевна, по-русалочьи улыбаясь, поблескивая лорнетом, выискивала самого молчаливого гостя.

— Ну, а вы что думаете? Подожди, Дмитрий, не кричи. Вот он... простите, забыла ваше имя... вот он скажет!

На этот раз жертвой оказался молодой человек, с чем-то безлично-европейским и опрятным в облике, мало заметный, ничем не выделяющийся. Ответил он сразу, очень вежливо, очень запальчиво. Кто-то, уловив, что ответ не в тоне Мережковских, угодливо фыркнул. Зинаида Николаевна, слегка озадаченная, немедленно расхохоталась, что за чайным столом бывало с ней постоянно и, по ее глухоте, часто бывало невпопад. Слова Фельзена она однако расслышала.

— Ах, вот вы что... да при чем же тут Лермонтов? Дмитрий, ты слышишь, что он говорит? Лермонтов! Ха-ха-ха...

Фельзен, чуть-чуть покраснев, настойчиво добавил еще что-то. Но никто его уже не слушал. Лорнет был обращен в сторону. Зинаида Николаевна говорила с другими и о другом.

Мы подружились, кажется, в тот же день, вместе выйдя и отправившись обедать в ресторанчик поблизости. Не то, чтобы его замечания у Мережковских меня поразили. Нет, правду сказать, нисколько. Но мне понравилась его трезвость среди других молодых людей, еженедельно по воскресеньям, от пяти до семи, механически становившихся пророками и безумцами. Понравилась его сдержанность, даже его молчание, не похожее на сдачу.

Зинаида Николаевна, при ближайшей встрече, сказала мне, будто нехотя:

— Да, вы правы, в этом чистюльке, конечно, что-то есть... И о Лермонтове он тогда сказал необыкновенно тонко!

«Что-то» в нем, действительно, было. Что-то не вполне русское: жар, всегда ровный и не очень яркий, ум без разлада с сердцем, суховатая мечтательность, внимательная сдержанная верность. Не было друга, насчет которого могло бы возникнуть меньше сомнений, — в пустяшном ли, шутливом разговоре, «за спиной», когда все мы, по общей нашей слабости, говорим один о другом Бог знает что, оставаясь при этом приятелями; в делах ли — важных, влияющих на ход жизни. Он был верен естественно, непроизвольно, без всякого напряжения, как он был добр естественно, без слезливости. Немножко «в футляре», как сказали бы о нем иные русские, склонные к демонстративной «распашке». Но я убежден, что ни жертва, ни подвиг не испугали бы его, почувствуй он их необходимость. В нем не было вспышек — полная противоположность Штейгеру, и в особенности Поплавскому! — а была постоянная естественная готовность сделать всё то, для чего другим вспышки необходимы. Из фельзеновского поколения не могу вспомнить человека, в применении к которому слово «честный» приобретало бы смысл более глубокий.

Писал он почти непрерывно, карандашом, на каких-то скомканных листках, которые вынимал из кармана, писал в кафэ, на улице, в метро, без устали, перечеркивая, исправляя, сокращая, дополняя. В особенности, дополняя. Ему всё казалось, что не всё он сказал. Не знаю, было ли у него настоящее, несомненное дарование, из тех, о которых невозможны споры.

Он сам не тешил себя на этот счет никакими иллюзиями и, помню, однажды сказал, со своей всегдашней естественной, странно-горделивой скромностью:

— У меня нет таланта. Но у меня есть призвание.

Что такое талант? Вечная тема о Моцарте и Сальери, с какой-то благодатно-моцартовской легкостью задетая Пушкиным, но далеко им не исчерпанная: тема солнечного и лунного света, тема теневой стороны, терпенья, зоркости, понимания всего того, чему в долгих мучениях учатся Сальери, чем бывают они обогащены и вознаграждены... Вероятно Фельзен по природе был из числа «безблагодатных». Но нетрудно было бы назвать некоторых доморощенных, мнимых, преуспевающих Моцартов, — с рассказиками и повестушками, где и люди и пейзаж «совсем как живые» — которым опасно было бы его соседство. Фельзен никого не «берет за жабры». Творческая сущность его пассивна. Но дает он больше, чем кажется на первый взгляд, и кто сделает усилие, чтобы привыкнуть к его путанным, как будто бескостным, бесконечным периодам, к маниакальному нагромождению эпитетов, к душно-комнатной атмосфере его романов, к его призрачным, анемичным героям, к его вечной, единственной героине, наконец, к этой Леле, в которой есть кое-что от Беатриче, а кое-что от капризной рижской барышни, кто одним словом захочет в его произведения — хотя бы в роман «Повторение пройденного» — вчитаться, тот согласится, что в них есть поэтическое видение и психологическое открытие. Ни с какими другими книгами спутать их нельзя. Никакими другими книгами, пусть в сто тысяч раз более талантливыми и блестящими, их нельзя заменить. Лелю забываешь довольно скоро, но в памяти остается свет, которому нет имени.



СОМНЕНИЯ И НАДЕЖДЫ

Каждому из нас случается, вероятно, думать о таинственном собирательном лице, по имени «будущий историк». Что скажет «будущий историк» о нашем времени, кого возвеличит, кого осудит? В частности, что скажет он о русской эмиграции, как оценит ее заслуги и ее ошибки? Лет через сто или хотя бы пятьдесят, признает ли он, что от эмигрантской литературы кое-что должно бы навсегда остаться?

Но не только оценки или раздача почетных титулов и мест составляют предмет догадок (то приблизительно, что Виктор Шкловский в остроумной книжке назвал «гамбургским счетом»: в прежние годы борцы-атлеты будто бы съезжались иногда в Гамбурге для состязаний закрытых, честных, без подкупов и кумовства, с целью определить, кто действительно чемпион, а кто величина дутая). Прозаики и поэты окажутся расставлены на ступеньках иерархической лестницы, иллюзия будто время во всём разбирается безошибочно, еще раз восторжествует, — но не только же этим предстоит «будущему историку» заняться, если окажется он историком вдумчивым и проницательным... Его заинтересует, вероятно, и то, чем в духовном смысле слова жили писатели вне России, чего ждали, чего опасались, на что надеялись, особенно в тот период, когда единство эмигрировавшей интеллигенции, ее «спайка» не были еще нарушены внешними событиями, как случилось это после

войны. Не знаю, согласится ли будущее, что в те годы был у нас литературный расцвет. Слово это может показаться неуместным, слишком пышным. Но что была жизнь, что был подъем, что было подлинное оживление, с этим «историк» согласиться должен будет, если окажутся в его распоряжении нужные для суждения матерьялы.

Были бесконечные споры, в традиционно-русском духе, большей частью ночные, — а если вместо продымленной комнаты со стаканами остывшего чая декорации бывали иные: ярко освещенное парижское кафэ с разношерстной богемой вокруг, — то изменяет ли это что-нибудь по существу? Допускаю, что и характер бесед и споров был не совсем такой, каким бывал прежде: бесследно исчезло красноречье рудинского типа, исчез внешний жар монологов, и не потому, что никто не был способен оказаться красноречивым, а потому, что красноречье немедленно вызывало бы усмешку. Понимали друг друга с полуслова. Нередко речь бывала «съедена иронией», как выразился кто-то, если не ошибаюсь Поплавский. Но за иронией мелькали темы, с ней плохо вяжущиеся: человек, Бог, литература, поэзия, ответственность, долг... затем Блок, любовь, смерть, Лермонтов преимущественно перед Пушкиным, Толстой и тут же, как водится, Достоевский, наконец, коммунизм. Днем, по воскресеньям, сходились у Мережковских, у которых — у него в особенности — была ценнейшая черта: скучающее безразличье к пустякам и обычным житейски-литературным сплетням, постоянное стремление поднять разговор к предметам важным, большей частью к Евангелию. Да, бывала в этих разговорах и болтовня, было и самолюбование, и актерство, но, как сказал Розанов когда-то: «я то, может быть, и бездарен, да тема-то моя талантлива!..» От Мереж-

ковских мы выходили иногда раздраженные, но умственно всегда взбудораженные, даже взволнованные, и хотя знали, что за воскресным чайным столом происходила в сущности всего только репетиция очередного заседания «Зеленой лампы» — т. е. зрелища и развлечения, а не чего-либо действительно нужного, чистого и серьезного, — всё-таки затронутые темы задевали и увлекали.

Вечером в кафэ приходил Ходасевич, изредка Марина Цветаева, с которой почему-то общение не налаживалось, хотя было, повидимому, с обеих сторон к нему стремление. Порой появлялся Бунин, всегда веселый, неистощимо остроумный. Случалось, что кто-нибудь, мало его знавший, почтительно пытался втянуть его в какой-нибудь «принципиальный» спор: скажем, о советской литературе. Бунин в ответ отделывался двумя-тремя убийственно-меткими словечками, вызывавшими общий смех, хотя при этом все чувствовали, что веселье это не похоже на оживление после рассказанного анекдота, а таит в себе — как и сама бунинская насмешка, — нечто много более существенное. Изредка приходил Алданов... Не называю других имен, так сказать «своих», тех, кто бывал постоянно. У кого-нибудь в руке был последний номер «Современных записок», другой вспоминал стихи, только что появившиеся в «Числах». Кто-нибудь спрашивал: а читали вы новый роман Леонова?

Имя Леонова я называю не случайно, хотя можно было бы назвать и другое советское имя, из тех, с которыми в те годы связаны были надежды, вопросы, недоумения, не имя какого-нибудь Гладкова или Панферова, и конечно, даже не имя Маяковского. Называю это имя, как символ, — потому, что в вопросе «читали вы новый роман Леонова?» был и другой вопрос: а не кажется ли вам, что следовало бы отказаться

от предвзятого высокомерного отрицания, что в некоторых — правда, немногих, — тамошних книгах отражено не только насилье, тьма и малодушие, а и что-то другое, еще нам неясное, но мало-помалу крепнущее? Это очень характерно для тех лет, и это именно то, что резко их отличает от периода послевоенного. Было бы ложью сказать, что тогда в эмиграции распространено было сочувствие к чему-либо советскому, к советской литературе в частности. Нет, сочувствие если и бывало, то в случаях исключительных, редких. Зато была тревога, была бескорыстная кровная заинтересованность: что делается там? При всех ужасающих крайностях советского быта, и независимо от всем ненавистной большевистской казенщины — был вопрос: чего же там хотят, чего хочет хотя бы тот же Леонов? Интерес и беспокойство заставляли пристальнее вглядываться в самих себя, искать самим себе оправдания, — и всё это было по условиям того времени, а еще больше по характеру среды, далеко от вопросов практической борьбы и деятельности. Как бы это ни казалось удивительно, длительный, безмолвный, внутренний диалог о правоте нашей и о возможности правоты той, был от политического оттенка почти свободен, и, указывая на это, я склонен был бы сказать, что в те годы было в эмигрантской духовной жизни больше свободы, чем осталось после войны. Никто — или почти никто, — в те годы никого ни в чем не подозревал, и при наличии резких расхождений, а то и прямой вражды, увлечен взаимным безапелляционным политическим клеймением не был. Это не значит, конечно, что писатели замыкались в некую «башню из слоновой кости», что им ни до чего, связанного с судьбами мира, не было дела. Нет, дело было, выбор был тверд, черное названо черным, белое белым, и ни в коем случае наши сомнения или

раздумья не распространялись на действия советского правительства. Действий советского правительства никто не оправдывал, о них не было споров. Споры, скажем, с Мережковским, возникали иногда лишь оттого, «абсолютное» ли это, «метафизическое» ли зло, доказательство ли, что дьявол реально существует, или не доказательство, и на заседании «Зеленой лампы» могла в течение трех часов идти на счет этого пресерьезная дискуссия... Но что Россией управляет начало злое, — абсолютное или не абсолютное — соглашались все. Настоящий спор, настоящие колебания касались другого: если бы начало это очеловечить и исправить, если предположить, что из него может оказаться исключено всё полицейское, беспощадное и гнетущее, останется ли что-нибудь приемлемое? Цель не оправдывает средств, да, но если бы изменить средства? В частности, возможно ли там творчество, возможна ли поэзия по крайней мере в том ее облике, в каком она нам дорога?

Девятнадцатый век окончился в «судорогах индивидуализма», по приведенному где-то у Блока выражению Стриндберга. «Горькую сладость одиночества», — выражение Жана Мореаса, французского поэта, которым мы с упоением зачитывались еще в Петербурге, придавая особое, таинственное значение тому, что по рождению Мореас был греком и улавливая на его прелестно-хрупких «Стансах» налет чего-то бессмертно-аттического, — «горькую сладость одиночества», культ этой сладости мы вывезли еще из России. Кстати, Мережковский случайно как-то, кажется, именно в «Зеленой лампе», обронил слова, поразившие меня своей меткостью: «Первым русским эмигрантом был Чаадаев...» ...Ну, вот, мы и складывали в воображении печальные чаадаевские размышления со всякими полученными по наследству «горькими сладо-

стями», вспоминали предостережения Блока, тут же повторяя его стихи, — не лучшие, конечно, в русской литературе, но всё же во всей русской литературе единственные по интонации, трагической и дружественной, как будто с каждым человеком, что бы с ним ни случилось, солидарной! — и после всего этого принимались за Леонова, за собирательного Леонова, истинная сущность которого, по нашим догадкам, была именно в том, что в одиночестве сладости нет, что сладкое это блюдо отравлено, что человек не должен и не может жить один. Но отчего возникало у нас впечатление, что никакой даже своей, упрощенной сладости он дать не в силах? И могли ли мы соблазниться тем, что он, казалось, нам предлагал, что обещал в результате всяких опытов и мучений: безмятежным, «пресным» благополучьем в толпе?

Что произошло с *нами*, что нам не по душе в *них*? — спрашивали мы себя. Не дошли ли мы в обостренном ощущении личности до такой требовательности, до такого нетерпения в ожидании ее полного освобождения, что подорвали возможность всякой работы «впрок»?

Это один из непредвиденных результатов индивидуализма, последний и может быть самый терпкий его плод. Личность вошла с судьбой в сепаратное соглашение и договаривается с ней на свой собственный риск, — потому, что никакой договор общий уж не может ее удовлетворить: она потеряла сознание своего в нем участия. Рано или поздно личность «нашего», индивидуалистического толка начинает искать свободы в разрыве связей со средой, и, даже продолжая за-

ниматься тем, что имеет какое-либо отношение к какой-либо «общественной деятельности», делает это уже рассеянно, с безотчетным желанием забыться или с вялым безразличием привычки: ей уже чуть-чуть «всё равно», и чем ближе она касается «деятельности», тем настойчивее терзает ее где-то глубоко таящееся, неустранимое ощущение «мировой чепухи», по формуле Блока. Впрочем, Толстой сказал лучше Блока: «после глупой жизни придет глупая смерть...» Ибо всё кончается лопухом на могиле, а тому, кто склонен был бы это отрицать, тем более надо как можно скорее обеспечить свершение надежд, вообще достучаться «туда», отбросив здешние, псевдо-значительные пустяки. Не опоздать бы! Игра ведется ведь каждым порознь, надо свою личную партию и выиграть! Никто друг другу помочь не в силах, и даже понятие церкви, по природе своей как будто всех объединяющее, всё покрывающее, превращается в пучок соломинок: каждому утопающему своя.

Подчеркивая, что, употребляя слово «мы», я имею в виду не собственно и не только нас, эмигрантов, не наших эмигрантских писателей, а всё то, что мы собой представляем, или по крайней мере хотели бы представить, всё, что хотели бы защитить, сберечь, продолжить. В этот условный термин надо бы включить и вообще Запад, в важнейшей его части. «Мы» — это жизнеощущение, это представление о мире, противоположное тому, ихнему, нам чуждому. Столкновение «советского» и «эмигрантского» есть по существу встреча двух воль, двух энергий, которым политическая распря придала наглядность, упрощающую и схематизированную. Сейчас идет открытая, «холодная» война. Но раздор внутренний начался очень давно.

В литературе и в искусстве мы готовы были бы многое им простить, — кроме одного... Кроме потери музыки (плохое, расплывчатое, выветрившееся слово, но нечем его заменить!).

Допустим, что у них действительно есть «достижения», будут «достижения». Нам эти достижения скучны. Действительно, это «скучные песни земли» во всей их безысходной и удовлетворенной ограниченности, пусть по-своему удачные, даже смелые, но деревянно-короткие по звуку, без ответа и без полета. Прочтешь, — что же, любопытно, интересно, но не над чем задуматься, в особенности после того, над чем нас приучили задумываться. Типы? Типы налицо, отчетливо и метко обрисованные. Проблемы? Проблемы, хоть и не хитрые, тоже на месте. Завязка, развязка, композиция, образность, — всё что полагается, никак нельзя сказать: чепуха! Но втайне, про себя, знаешь, что чепуха, — потому, что не в типах же дело... Кто понимает, поймет сразу, с полуслова. Кто, как свое принимает слово «мы», согласится немедленно. «Нам» невозможно к тому, ихнему представлению о литературе вернуться, потому, что тогда литература теряет для «нас» смысл, прелесть, вкус. Игра не стоит свеч, лучше поступить счетоводом в банкирскую контору. Что же, если поэзия в истинном смысле слова обанкротилась, «докатилась» — опять цитирую Блока, — да здравствует проза жизни... но тогда мы литературу оставляем, возвращаем за ненадобностью «билет» на вход в нее. Занятье солидное, почтенное, может быть и полезное! Но нам это занятье не по душе.

Примирения тут быть не может. Оно физиоло-

гически не осуществимо, да и не только примирение, а даже и спокойное соседство, без взаимного отталкивания. Напрасно было бы и хранить надежды на то, что их глухота и цельность — явления временные, и что с повышением «культурного уровня» различья неизбежно начнут сами собой стираться. Если бы развитье культуры шло всегда по прямой линии, без ответвлений, отступлений и тупиков, это пожалуй было бы так. Но непрерывного движения вперед нет.

Они едва ли изменили музыке. Они просто не дослушались, не дочувствовались: измены не было.

Признаемся, что в этом отвлеченном споре апелляция к «великому нашему прошлому» в подтверждение нашей правоты — дело крайне рискованное. Прошлое, в «великой» свой части по крайней мере, иногда за нас, иногда против: Толстой, например, скорей против, а насчет Достоевского возможны мнения самые противоречивые, и чего, собственно говоря, был он «пророком», определить, вопреки Мережковскому, написавшему на эту тему одну из самых эффектных и самых слабых своих книг! — определить не легко. Прошлое часто бывало за начало общности, за «вместе», не опасаясь того, что из «вместе» получится на деле лишь отвратительное «всемство», музыка же по удивительному слову Ницше есть «дочь одиночества». «Всё, что отняла у нас жизнь, возвращает нам музыка...»

Музыка — в расширенном смысле слова — возникает в момент сознания одиночества и как будто в на-

граду за него, за предпочтение, ему оказанное. А может быть как утешение. Когда человек понимает, что он в мире совсем один, что ему только на себя остается расчитывать, что есть для него только личное дело, а иллюзии насчет дел общих окончательно рассеялись, что с судьбой ему надо наспех налаживать соглашение, что ему не за что и не за кого спрятаться, когда человек понимает и чувствует это, нисколько не ужасаясь, — и если при том он художник, — его творческая биография определена. Возможны многочисленные варианты. Но тон, склад и строй даны. Начинаются поиски и блуждания, рискующие кончиться не совсем благополучно, но где всё с каждым шагом становится обольстительнее, сложнее, призывнее, «напевнее», а мираж спасения — правдоподобнее. Человек задает личные, важнейшие для него вопросы, однако мир на них не рассчитан, — и ответов нет. Это впрочем открывается лишь к самому концу блужданий, у края пропасти, «на краю ночи», а до того земля и небо расцветают такими красками, звенят такими звуками, какие и не снились раньше. Кажется: освобождение достигнуто, тюрьма распалась — и от восторга кружится голова. Перечень неудач составляется позже, когда, кроме ликвидации нечем и заняться.

Понятие Бога: оно раскалывает душу в щепы, разбивает ее вдребезги, если человек сталкивается с ним один на один, — но по самому глубокому своему содержанию может ли оно быть познано и принято в уединенных своевольных встречах? А принятое иначе, не восстанавливает ли оно образа единого мира, не излечивает ли сознания, если излечение еще возможно? Если еще не поздно? Но часто бывает поздно, и тогда брызги, осколки, искры разлетаются во все стороны: ослепительная феерия искусства, ни на один миг не способная отсрочить финальные сумерки. По-

нятие Бога: к нему мысль обращается прежде всего другого. В самом деле, какими тысячами тонов и обертонов обогащается человек в самом ощущении бытия при полном включении этого понятия в личный жизненный план, и как беден по сравнению с ним тот, у кого план ограничен и в себе замкнут! Но первый не всегда мудр, иногда он просто заносчив, а второй не всегда ничтожен, иногда он и добросовестно-проницателен, так как на полноту не претендовал и всего брать не решался.

Или — смерть. Примириться с ней, «принять» ее индивидуалистическое сознание не может, как не может ее и отвергнуть, и в ответ ей ищет каких-то заклинаний, в которые само не верит, но которыми всё же сладострастно упивается, будто надеясь уйти из западни. Именно перед лицом смерти человек спел самые свои «музыкальные», неотразимые, чудные песни, с чувством потусторонних далей, бесконечных расстояний и сроков, в надежде на загробную встречу, с вызовом и утверждением, которыми он себя растравлял и убаюкивал, но песни эти — о Тристане, о Ромео, о Вертере, — никого не спасли. В сущности, весь романтизм есть ответ на смерть. Но романтизм лишь именно растравляет рану и оставляет людей ни с чем.

Вообще, смерть — мерило, «оселок»: ее никак нельзя исключить из личной судьбы отдельного живого существа, и если мы бьемся тут, будто головой о стену, значит что-то не ладно и именно в нас! Никакими софизмами этого не опровергнуть, и всякий, кто ищет, как проверки, согласования своего опыта с опытом природы, это знает... Возвращаясь к литературе, я ничуть не настаиваю, что во всём, написанном «нами», есть след непосредственных встреч с Богом, со смертью и другими великими и вечными мировыми представлениями. Подлинные встречи ред-

ки и трагичны: они — наперечет. Но заражен воздух, отзвук чужих, огромных катастроф докатился до всех, и мелкая разменная монета этого рода — в кармане каждого романиста или поэта. Похоже на то, будто какие-то отважные и гениальные аргонавты оторвались от земли, и, постранствовав в «мирах иных», вернулись сюда, — правда, только для того, чтобы умереть, истерзанные, измученные, «в разливе синеющих крыл», как разбившийся о кавказские скалы всем нам памятный блоко-врубелевский демон... Но перед смертью они успели кое-что рассказать. А людям становилось уже скучно и страшно, рассказы пришлись по сердцу, возникли бесчисленные их переложения. Ничего другого слушать больше никто не хотел.

Ничего другого... Но жизнь в важнейшей своей части — ведь не только это, жизнь — и другое.

Произошла, повидимому, какая-то размолвка с жизнью, и когда «мы», с узких и пустынных наших вершин, со скукой и недоумением глядим на «типы и проблемы», то отталкиваем именно жизнь. В жизни больше суеты (или работы), в ней меньше музыки, чем нам может быть хотелось бы, — и если музыка и есть «дочь одиночества», то, вероятно, есть у нее и другие, более компрометирующие родственные связи. Не случайно же она ко всему остальному отбивает охоту! Подпав под ее власть, человек решает, что ему нужно на протяжении личного существования полностью закончить игру: он торопится, нервничает, оставляет в руке только козыри, — которых у него

не много! — стремится во что бы то ни стало, как можно скорей добиться результата, и сам того не замечая, рискует остаться ни с чем. Образ Бога или понятие судьбы нельзя удержать в руках, как пойманную птицу, их можно только отразить, и надо же, чтобы было в чем и где отражать! А матерьял истощается.

Нет ничего обманчивее того изобилья тем, стилей, вдохновений, энергий, порывов, которыми блещет литература «нашего» склада, той тонкости и сложности, и в особенности того сдержанно-печального лиризма, которым она еще греется и греет: это не столько богатство, сколько распыление и проникновение тепла повсюду. Сейчас мы в хвосте кометы, и со всех сторон виден свет, тысячи, тысячи маленьких лучистых огней. На расстоянии в два вершка не надо особого воображения, чтобы решить, что где-то недалеко и самое солнце, но отойдешь, в сторону, и сразу иллюзии рассеиваются. Количество не заменяет качества, т. е. творческой и рождающей силы.

Все эти рассуждения слишком общие, чтобы представлялись они отчетливо связанными с эмиграцией и эмигрантской литературой. Связь есть лишь внутренняя. Обо всём этом мы не столько беседовали, сколько думали, ища при этом «честности с собой», впадая порой даже в какое-то духовное пораженчество, лишь бы только не обманывать себя жалким эмигрантским самоупоением и шапкозакидательством...

Короткий литературный пример в пояснение: Борис Пастернак и наше отношение к нему. Это бесспорно талантливый писатель, очень талантливый, — однако ореол, вокруг него возникший, был бы плохо оправдан, если бы только наличьем таланта был внушен. Пастернак по характеру своей поэзии ближе

к Андрею Белому, чем к Блоку: та же обостреннейшая впечатлительность и отзывчивость, то же бессилие найти тему. Но ореол сияет, — кто же этого не видит, не чувствует? — и, конечно, в толпе советских писателей Пастернак единственно обаятелен. Отчего? Оттого, что он среди них единственный человек, у которого есть слух к вещам, составляющим внутреннюю сущность индивидуализма, — и не только слух, но и дар отражения. Пастернак музыкален, как явление, с трагическими отблесками в облике, убеждающими в его подлинности. За это одно мы всё прощаем ему, и если бы нужны были доказательства, что географические разделения и паспортные различья далеко не всегда сходятся с определением понятий «мы» и «они», можно было бы указать на факт общеизвестный: открыто или тайно. Пастернака и там, за чертой, многие выделяют, «обожают». На фоне всевозможных польз, расчетов и деловых литературных хлопот он один сохранил образ иного, безнадежно-прекрасного, как бы вторично-прометеевского творчества. Будто падающая звезда: нельзя им не залюбоваться.

Если остаться в области этих тем, о словесности советской трудновато говорить иначе, нежели в сослагательном наклонении. Нужна приставка «бы». Не есть, а могла бы стать.

Независимо от ощущения чужеродности, которое возникает не столько в силу внешних ее черт, сколько по причинам внутренним, независимо от всего того, что на крайность возможно было бы отнести на счет

наших особенностей, испытания советская словесность не выдерживает. Перечитывая те пять-шесть давних книг, которые, казалось, позволяли на что-то надеяться, чувствуешь, что надежды не оправдались. Не то... Задание могло бы оказаться больше, глубже, исполнение же тронуто душком той роковой, рабской поспешной, бездарной, на всё готовой русской сговорчивости, которую мы, русские, привыкли узнавать, увы, во многом, что «Русью пахнет», в соседстве с подлинной ширью и вольностью, без всякого взаимного исключения (впервые и острее всех уловил это смешение Пушкин, иностранцам же даже трудно было бы и обяснить, о чем тут речь). В ранних советских книгах, при всей их литературной серости, было больше безотчетного, инстинктивного понимания всего, что происходит в духовной жизни мира, в подводных ее течениях: теперь на понимание не осталось и намека.

Нет, без сослагательного наклонения не обойтись, тем более, что — как знать? — может быть оно и явится когда-нибудь в ответ уединению и одиночеству, это творчество без «бы». В очищенном, просветленном, идеальном виде кое-что из написанного там было бы продолжением и выводом из всего того, что произошло здесь... но это продолжение и этот вывод грубо искажены. По значению своему законченная, горестная и сложная здешняя повесть, наша «патетическая симфония», доигрываемая здешним литературным оркестром, всё-таки ведь была несоизмерима с бедными, однотонными звуками каких-то казарменных труб и рожков, несущимся оттуда. Слушать оттуда нечего. Пустоту заполняет воображение, отсутствие ответа оно заменяет своими догадками, разумеется не в ладу с реальными данными. Воображение же и составляет заранее нечто вроде баланса, подводит итог будущим возможным или неизбежным от-

казам: отказу от тирании музыки, от ее неверных, если даже и не отравленных, чар, от «пронзительно-унылых» стихов, от всяких сладких миражей... Но — говорили мы себе, — если действительно всё это мы любили, если было всё это любовью одушевлено и очищено, от ее объединяющего, связующего начала отказаться нельзя: тут уступчивости предел, тут уступчивость была бы безумна и превратилась бы в предательство. На той стороне, «на том берегу» будто бы ищут духовного освобождения человека, и зашли в тупик. Не найдем ли мы его, если окажемся в силах сберечь это незаменимое сокровище, если в колебаниях и сомнениях своих твердо остановимся на черте, перейти которую было бы самоубийством? Кого оправдает будущее? Неужели может случиться, что окажется оно слепо?

«Иных уж нет, а те далече...» Не знаю, согласились бы люди, которых я вспоминаю, как единомысливших и единочувствовавших, признать, что именно всё это, именно в такой плоскости, в таком «преломлении», было сущностью наших разговоров или, вернее, раздумий, как бы при этом ни были велики индивидуальные различия в колебаниях и отталкиваниях. Должен сказать, что я несколько «нажал» на колебания, умышленно оттенил их, с целью подчеркнуть, что в довоенные годы отвлеченные размышления могли остаться именно отвлеченными, даже если за ними и маячило в отдалении нечто вполне реальное. На той стороне,

«там», всё было ничуть не менее безотрадно, чем теперь. Но очевидно тот факт, что с той стороны еще не было близкой и ощутимой угрозы, что не было еще тучи, с той стороны нависающей над миром, факт этот позволял свободнее думать, свободнее вглядываться в духовные разветвления и отражения возникшего глубокого и по природе своей почти религиозного раздора... Нам казалось, что за страшной русской авантюрой есть давняя мечта о всеобщем благополучьи и сытости, и — обманывались ли мы в самых этих догадках или нет, — конечно, мы понимали, с какими жертвами мечта эта внутренне связана. Нам казалось, что суть дела в том, действительно ли «красоте» предстоит «спасти мир», как предсказывал Достоевский, или на более верный путь становятся те, кто на «красоту» особых надежд не возлагает? Да и что такое красота? После многолетних, многообразных, и российских, и западных, издевательств над человечеством, которое будто бы скатывается к тому, чтобы превратиться в стадо, не следовало ли проверить, чем стадо может быть заменено? Не следовало ли проверить сущность исторического эстетизма, с призывами «жить опасно», и кабинетным, безответственным, большей частью лицемерным воспеванием всевозможных «трагических мироощущений»? Да, мы заходили далеко, мы готовы были пожертвовать чуть ли не всем нашим достоянием, но лишь с тем, чтобы сберечь то в нем, что представлялось нам чистым золотом, с тем, чтобы дальше уж не сомневаться. Остановка была нужна, но надо было знать, на какой черте ее наметить, с тем чтобы дальше уж не отступать...

Нам могли бы сказать, а может быть скажут и теперь, хоть и с большим опозданием: что же, это ведь только вопросы, а где же ответы? «Врачу, исцелися сам», вправе были бы мы возразить, а заодно напомнить, что речь идет главным образом о литературе. В

литературе же вопросы имеют и всегда имели гораздо больше значения, чем ответы, гораздо больше они ей дали, много вернее ее одушевляли и питали. Именно утверждая это, и не боясь безответных вопросов, мы ведь и остаемся «нами», при любых других отказах. О «праве на сомнение» было когда-то среди советских писателей много толков, и кончились эти толки довольно прискорбно для тех, кто на такое право претендовал. Но без сомнения нет мысли, а значит нет и творчества.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Автор настоящей книги, Георгий Викторович Адамович, родился в Москве в 1894 году. Окончил Историко-филологический факультет Петербургского университета. Еще будучи студентом, стал писать стихи (поэма «Вологодский ангел», 1915 г.). В 1916 году, в издательстве «Гиперборей», вышла вторая книжка его стихов «Облака». Вскоре после революции он стал членом «Цеха поэтов» и в 1922 году, незадолго до отъезда из России, опубликовал новый сборник стихов «Чистилище».

Уехав из России, Адамович поселился в Париже, где наряду со стихами, начал писать критические статьи и очерки. Сотрудничал как критик и поэт в «Звене», в журнале «Современные записки», в сборниках «Числа». В газете «Последние новости» П. Н. Милюкова в течение ряда лет Адамович вел литературный отдел.

Можно сказать, не преувеличивая, что в русской эмиграции не было ни одного более или менее заметного литературного начинания, в котором Адамович не принимал участия. Представление об его активности дает Ю. Терапиано в книге «Встречи», выпущенной в свет нашим Издательством. В ней автор рассказывает и о литературных «воскресеньях» Мережковских и о собраниях «Зеленой лампы», на которых так часто выступал Адамович.

В начале Второй мировой войны Адамович записался добровольцем во Французскую армию.

В статье «О Парижской поэзии» (сборник «Ковчег», Нью Йорк, 1942 г.) покойный Г. П. Федотов называет два имени, две «соборных» личности, которые являлись центрами русской эмиграции в Париже — Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича. К Ходасевичу тянулись «старшие», «молодежь шла за Адамовичем, зачарованная им». Набрасывая литературный портрет Адамовича, Г. П. Федотов пишет, что свое «аскетическое странничество» Адамович проходит «рассудочно как пробирщик идей и ценностей», но это не исключает страстности искательства правды, близкого по духу Толстому.

Из книг Г. В. Адамовича нужно упомянуть составленную им совместно с Л. М. Кантором Антологию зарубежной поэзии «Якорь» (Петрополис, 1936 г.) и сборник стихов «На Западе», Дом Книги, Париж, 1939 г. После войны вышла по-французски книга Адамовича «L'autre patrie» (Другая родина), Париж, 1947 года.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 7
Одиночество и свобода 9
Мережковский 41
Шмелев 63
Бунин 79
Еще о Бунине 107
Алданов 127
Зинаида Гиппиус 151
Ремизов 169
Борис Зайцев 189
Владимир Набоков 209
Тэффи 229
Куприн 241
Вяч. Иванов и Лев Шестов 251
Трое 271
Сомнения и надежды 295
От издательства 315

Printed in U. S. A.
by RAUSEN BROS.
142 E. 32nd. Street
New York 16, N. Y.
149

Цена: $3.00